سيباستيان دوني

السينما و حرب الجزائر

دعاية على الشاشة 1945-1962



essaisedia

السينما وحرب الجزائر

دعاية على الشاشة، من أصول النزاع المسلح إلى إعلان الاستقلال

(1945-1962)

Sébastien Denis

Le cinéma et la guerre d'Algérie

La propagande à l'écran, des origines du conflit à la proclamation de l'indépendance (1945-1962)

سيباستيان دوني

السينما وحرب الجزائر

دعاية على الشاشة، من أصول النزاع المسلح الى إعلان الاستقلال
(1962-1945)

ترجمة : يوسف بعلوج – هاجر قويدري

سيديا

الردمك : 1-61-872-9947-978

تمهيد

الدولة، الجيش والسينما هي عبارات لا تبدو للوهلة الأولى مترابطة في فرنسا، ولا يمكنها الاجتماع في الواقع إلا نادرا، غير أن الحروب هي اللحظات النادرة لهذا التواطؤ بين مصالح الدولة، الجيش ووسائل الإعلام، تواطؤ ترتب عنه إنتاج سمعي بصري منفرد، لأن الدولة كما يصفها ماكس فيبر هي المؤسسة التي تملك : «شرعية احتكار العنف الجسدي».[1] وهذا ما ظهر جليا في الجزائر، أين لجأت السلطات العسكرية إلى أساليب غامضة، واستفادت من الإجراءات القانونية والأمنية حتى تمارس التضييق على كل من يعارض مسلمتها العتيقة المتمثلة في -الجزائر -فرنسية.[2] وزعت تأملات نوربارت إلياس عمل الدولة بين كفاح رمزي داخل البلاد وسياسة خارجية تم تحقيقها عن طريق السلاح والحرب[3]، وبالتالي قدم لنا نظرة ثاقبة حول التعقيد الذي يحيط بـ«الحالة الجزائرية» مع أن فرنسا تبدو حضارية في سياستها الخارجية رغم التعقيد الإداري الداخلي، فحالة الجزائر إذن مثيرة للاهتمام إذ تتمركز باختلاف وجهات النظر في مفترق الطرق بين الداخل والخارج وهو ما لم يمكن من إنتاج سياسة وإيديولوجية خاصة، حرب غير معلنة وإنتاج سمعي بصري كيّف وفق وضعية ضبابية.

تمكنت الدولة من إعطاء صورة «الغامضة» بطريقة جد منظمة وغريبة، إذ يرى جيرارد برجرون أن الدولة : «كيان جماعي واسع ومنظم، إنها منظمة أو بالأحرى منظمة مهولة».[4] وفي حرب الجزائر، ومنذ بداية ارتقاء الديمقراطية في فرنسا، شكلت الهيئات الأربعة التابعة لجهاز الدولة والمتمثلة في (أعضاء الحكومة، المشرعين، الإداريين والقضاة) جدول أعمال خاص

بعيداً عن عيون الشعب الذي بالكاد يثق في ممثليه المنتخبين، خاصة وأن الدولة تتغاضى عن أساليب الخدمة العمومية،[5] رغم أنها تجمع تحت طياتها في فرنسا كما في الجزائر عدداً لا يحصى من الموظفين، المصالح، المديريات والوزارات، وبالنسبة للجزائر فإن الجهاز الإداري قد شهد إجماعا إداريا واسعا مثل ما هو الحال على الصعيد الاجتماعي من أجل أن يظل هذا البلد الذي كان ويجب أن يبقى فرنسيا، على الأقل قبل وصول الجنرال ديغول إلى سدة الحكم. وكان «الفاعلون في الدولة» ملزمون بواجب الكتمان، وقلة من كان يسمح لهم بالحديث عن القضية الجزائرية وهم الأعضاء المنتخبون في السلطتين التنفيذية والتشريعية، والذين تعلموا تقنيات الاتصال، وقاموا بدمج الأشكال الحالية للدعاية. في هذا المجال كانت الحرب الجزائرية وقبلها حرب الهند الصينية بمثابة «فترة تجريبية» في نظر الدولة وممثليها، أما بالنسبة لباقي القطاعات العمومية التي كانت تعمل تحت ظل الإدارة، فقد استعملت سينما التحكم في الغالب لتوجيه الخطاب المهيمن على الجزائر «وعلى عدة قضايا أخرى» ضمن الهياكل المرتبطة باتصال الدولة الهادفة إلى التطور وامتلاك الخبرة بين 1945 و1962.[6]

فهل تستطيع السينما لعب دور ريادي في تاريخ بلد ما، أم أنها مكرسة لنقل تفاصيل الماضي؟ سؤال من الأسئلة التي تتبادر إلى الذهن أثناء عملية تحليل الأفلام الوثائقية التي تناولت السنوات الأخيرة من تاريخ الجزائر الكولونيالية، هو التساؤل ذاته الذي أعاد طرحه مارك فيرو عندما سئل منتصف عام 1970 حول وضعية الفيلم حيث أجاب بأنه : « مصدر وعميل للتاريخ».[7] وبذلك صار الفيلم الدعائي بعد اندماجه مع ترسانة أجهزة الدولة المصدر الأساسي لكتاب تاريخ السينما، والمؤرخين بصفة عامة،[8] الأمر الذي قدم مجالاً دراسيا مثيراً للاهتمام، وقدرة غير محدودة على التبرير الذاتي التي يوفرها لنظام معين أو مجموعة ضغط في مقابل تاريخ متغير لأنه

من هذا المنطلق يتم التأثير على المشاهد، والدعاية وجدت لحماية مُنتجها وتعزيز مكانته، كما أن العملية الإخراجية في حد ذاتها تستمد مقاوماتها من هذا المشروع ولا يمكننا القول أن المشروع الكولونيالي لا يملك أبعاد إيديولوجية هامة : « وراء الكاميرا، هذه الآلة المبتكرة، يقوم السينمائي بتحديد فضاء معين، ليحاكي به واقعا ما، غير أنه يحدد فضاءه حسب رؤيته واهتماماته الثقافية والسياسية..الخ، باختصار هو يحرك الكاميرا بحسب خيار سياسي.»[9]وفي قضية الجزائر –فرنسية يتطور هذا الخيار على وجه الخصوص تدريجيا على الرغم من استمرار المناوبات خاصة مع المظاهرات التي قام بها «المسلمون»[10] الذين اختاروا أن يكونوا «جزائريين» سنة 1962.

قدم لنا تاريخ الجزائر مكتبة سينمائية ضخمة من وجهة نظر إيقونية وفيلموغرافية، خاصة فيما يتعلق بحرب الجزائر (المصطلح الذي تم الاعتراف به رسميا سنة 1999)، لقد قام الباحثون في الغالب بتحليل الفترات ما بين 1830–1945 و1954–1962. غير انه برز حقل دراسة جديد يتعلق بالأفلام الوثائقية الخاصة بسنوات 1945–1954 [11]، فيما اهتم آخرون بتواجد حرب الجزائر في الأفلام الطويلة[12]، للذكر أن غالبية هذه الأفلام أنتجت بعد احتدام النزاع المسلح بين فرنسا والجزائر سنة 1954، لذا لم تجسِّد «الجزائر» إلا نادرا (كما أن التصوير في حد ذاته لم يتم مطلقا في الجزائر) ولا حتى كانت هناك مشاركة للجزائريين في هذه الأفلام، كل هذا من اجل حصر تأثيرات الحرب على الفرنسيين المحاربين وكذا على بقية شرائح المجتمع كدليل على حرب صادمة، في حين ركز باحثون آخرون على تواجد الجزائريين في أعمالهم، لكنهم جسدوا ذلك عبر شخصية المهاجر الجزائري كرؤية متجددة لفكرة التحضر الذي قدمته فرنسا للجزائريين وبشكل خاص بعد [13]،1962وأخيرا جاء دور التلفزيون حيث ازداد انتشاره في السنوات اللاحقة حيث كان انفتاحه بالكامل

على فترة النزاع المسلح الجزائري -الفرنسي وعلى مختلف مظاهر الثورة الجزائرية وعلى رهانات الذاكرة في المجتمع الفرنسي.[14]

بالمقابل ظهر مجال دراسة آخر منذ سنوات قليلة في حقل السينما العسكرية[15] التي تبين العلاقات المتواصلة زمن الحرب بين السلطات المدنية والعسكرية، وهي مفصلة في هذا العمل تحت عنوان الدولة والجيش، بحيث يمكن أن تصبح هي إشكالية البحث، لأن الجيش ما هو سوى مكون من مكونات الدولة، إلا أن حرب الجزائر هي الفترة الوحيدة في تاريخ فرنسا المعاصرة التي تدخّل فيها الجيش وأثر على مصير الجمهورية[16]، من هذا المنطلق يصير من الشرعي أن نفكر بان السينما العسكرية أخذت مكانها الهام في الدفاع عن أفكار الدولة ومن ثمة أفكار الجيش، التي أوجدت لها في الواقع أسباب مقنعة أثناء الحروب[17] ، كما استجابت بشكل كاف لانشغالات القيادة العسكرية والحكومة. أما ما تعلق بأخبار وأفلام الحربين العالميتين الأولى والثانية فقد عملت الصامتة منها ثم الناطقة بذات النموذج، بحيث لم تقدم إلا أخبار الانتصارات الفرنسية والقتلى في صفوف الألمان، وتكتمت بذلك عن الهزائم والقتلى من الجانب الفرنسي،[18] يتعلق الأمر هنا بنموذج (أ.ب)-(-أ.ب) حسب منطق الدعاية، والذي استؤنف إلى حد ما خلال حرب الهند الصينية[19]، إنها حرب المحترفين في السرية الكولونيالية، حرب ألهمت بدورها مخيلة عارضي الأفلام، والتي اعتمدت مجددا في الجزائر[20] لأن الجيش يرغب في العودة إلى «ملاذ» الوطني.

المعزى من هذا العمل هو تحليل طريقة استعمال الدولة للسينما من أجل تحقيق فكرة «الجزائر-فرنسية» خلال سنوات 1945 و1962، إنتاج سينمائي واسع مكون من أفلام وثائقية قصيرة أو «فيلم - إخباري» وأحيانا «روائي» والذي ظهر منذ سنة 1945 من أجل مساندة الطروحات الفرنسية حول الجزائر. وعليه تعد سنة 1945 منعرجا حاسما بحيث

طرحت خلالها الأساسيات الأولى لإعادة بناء فكرة فرنسا حول الجزائر، لأنه لحد الآن لا يزال الإتحاد الفرنسي يشمل الجزائر ويعتبرها من العناصر الأساسية للدينامكية الفرنسية كما بدأت ملامح الفجوة النهائية بين الجزائر وفرنسا وهذا بسبب المجازر المتتالية في 8 ماي 1945 في الشمال القسنطيني. وكذا حرمان الحركات الداعية للاستقلال من التمثيل القانوني ما بين 1947 و1948، وبذلك تكون فرنسا قد ضيعت فرصة مناسبة من أجل إحداث تغيير عميق داخل المجتمع الجزائري غير المكافئ، إذ رفضت فرصة تغيير إيجابي في وضع الجزائر وسكانها غير «الأوربيين».[21] وبالتالي فرضت الجمهورية الفرنسية على نفسها الدخول في مسار راديكالي قادها إلى الحرب. حرب أولية غير معلنة، حرب سرية ستفضي إلى حرب حقيقية.

وعليه فإن الأزمة الجزائرية التي أشتعل فتيلها سنة 1945[22] وانفجرت عام 1954 شكلت ذاكرة الاستعمار الفرنسي وتعتبر من مختلف وجهات النظر منعرجا في التاريخ السياسي والإعلامي الفرنسي.الفترة الزمنية المنتقاة في هذا العمل والممتدة من 1945 إلى 1962 تعرف منذ وقت طويل بأنها أكثر الفترات تصفية للحساب مع التسيير الفرنسي لحرب الجزائر وكذا النزاع المسلح سنوات 1954–1962. غير أن معالجة الفترة الزمنية الخاصة بحرب الجزائر (1954–1962) سيطمس الفترة التي سبقتها، حيث نادرا ما تم التعرض إليها في الأفلام الطويلة الروائية ، وعلى العكس من ذلك تم تداولها في عشرات الأفلام القصيرة الدعائية. غير أن هاتين الفترتين المتوازيتين من الإنتاج السينمائي لم تعرفا الدرجة ذاتها من الاهتمام بطريقة منهجية،[23] في حين أنهما تملكان قواسم مشتركة عديدة أكثر من نقاط اختلافهما.[24] وفي السياق ذاته عالجت الإنتاجات المدنية والعسكرية هاتين الفترتين (1945–1954) و(1954–1962) بطريقة منفصلة، في حين يمكن هنا أيضا استخلاص الكثير من أوجه التشابه لاسيما من الجانب الشكلي أكثر من الجوهري. وعليه وجدنا أن كل من الدور الذي لعبه

الجيش الفرنسي في استعمار الجزائر منذ 1830، وكذا إيديولوجية (إخماد الفتنة) إلى جانب السياق العام لعملية إنهاء الاستعمار، الذي دفع لاستنطاق هذا الإرث الخاص بشمال إفريقيا.

كلها تمثل أهم المقاربات في عملنا هذا. لقد خصصنا الفصل الأول والثاني من هذا العمل، وكذا الفصل الأخير لتحليل «الإنتاج المؤسساتي» والذي يمكن تسميته أيضا بـ«سينما الدولة»[25] حيث بدأنا أولا بتلك التي أنتجت في كنف الجيش، ثم عرجنا إلى الإنتاج في جانبه المدني (للإشارة أن الاثنين مترابطين جدا). عاد هذا التاريخ المؤسساتي في الأعمال التاريخية الحديثة للسينما بالفائدة[26] حيث أخذ جزءا مركزيا لأنها تسمح عن طريق غالبا الأفلام البسيطة والمكررة بتقارب الاحتياجات والإجراءات التي تعد جد هامة في أذهان مصميمها، وفي عملية إخراج هذا النوع من الأفلام المتعلقة بهذه الأطروحة الخاصة بتاريخ السينما يمكن أن نتفاجأ بالمستوى الفني المتدني لأننا مع سينما الدولة أمام إنتاج مدني وعسكري شاسع للدعاية أين تكون الأمور الجمالية مرتبطة بالحوار[27].

أما الفصل الثالث فقد خصصناه لتحليل الأفلام في حد ذاتها، أين سنجد أن صناع السينما لديهم مكاسب في وضع الثقة في الخطاب على حساب قوة الصورة،لاسيما في التعاليق المرافقة التي تأخذ في الغالب بعين الاعتبار (ما عدا بعض الأفلام الروائية) توجهات الأفلام وبالتالي مبررات ما قامت به فرنسا في الجزائر.

وقد دفعنا الالتزام بالتحليل المزدوج للإنتاج المؤسساتي والرموز التي أنتجها، إلى العمل بناء على الأفلام كمصادر وعلى الأرشيف الذي يسمح بفهم عمليات التحكم في كتابة وإخراج هذه الأفلام، من دون إهمال عملية البث الجماهيري والرقابة المفروضة على القضية الجزائرية[28] (على الرغم من أنه تم نشر العناصر الرئيسية لهذا الأخير في مكان آخر)[29] بطريقة يتم من خلالها ترويض الصورة الأكثر كمالا من العلاقات بين الدولة وصور

تقديم الجزائر. أما المدونة الأساسية للأفلام المراد تحليلها فتتكون من الإنتاج الخاص بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش ما بين سنوات 1954–1962 (وتضم أخبار عسكرية «وثائقيات» وأفلام توجيهية) المحفوظة بدقة في مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع (ECPAD). لذا تم مراجعة العديد من الأفلام العسكرية الداخلية التي تناولت الفترة الزمنية المحددة بين سنوات 1945–1954 وخاصة تلك التي تتطرق إلى شمال إفريقيا عند نهاية الحرب العالمية الثانية ،كما راجعنا أيضا الإنتاجات الخاصة بالهند الصينية[30] من أجل الاستدلال والمقارنة. ولم يتم تحليل بقايا لقطات التصوير les rushes وذلك لأسباب تتعلق بطريقة حفظها، لأن جزء كبير منها غير قابل للنقل، كما يذكر أن وثائق التصوير والإنتاج محفوظة أيضا في مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع وهي في الغالب شهادات فريدة من نوعها تسمح بتوثيق أكثر لعمليات الكتابة والإنتاج الخاصة بهذه الأفلام.

في السياق ذاته قمنا بمشاهدة أكثر من مائة فيلم مدني قصير خاص بالجزائر تم إخراجه في الفترة الممتدة من 1945–1963 من أصل ثلاثمائة فيلم تقريبا، وللقيام بذلك وضعت تحت تصرفنا أربعة خزائن في حين يسمح بثلاثة فقط حسب النظام المعمول به داخل مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع، ويتعلق الأمر بداية بالأفلام التي أنتجتها مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع) إذ بحوزتها أفلام مدنية متعلقة بالجزائر، شارك الجيش في تصويرها، وتعد بمثابة مرجع للأفلام العسكرية التي كانت تعرض داخل الوحدات العسكرية. كما تعد خزينة السينماتيك روبرت لينن التابعة لمدينة باريس أيضا مثيرة للاهتمام، لأن الأفلام المتعلقة بالجزائر التي وجدناها ترتبط بالعمليات البيداغوجية المتعلقة بالجزائر، وبشكل عام بالمستعمرات داخل المؤسسات التعليمية لمدينة باريس. أما المرحلة الثالثة فهي خزانة خاصة تابعة لشركة أرمور فيلم

وضعت تحت تصرفنا، لاسيما وأنها شملت العديد من الأفلام الخاصة بالجزائر المنتجة من طرف هذه الشركة أو شاركت في عملية تركيب فيلم بأثر رجعي حول الوجود الفرنسي في الجزائر تحت عنوان «جرد من أجل ميزانية» وقد أنتج هذا الفيلم من قبل أرمور لحساب أمانة الدولة للشؤون الخارجية منتصف سنة 1960. وأخيرا والاهم من كل ذلك، الأفلام المحفوظة لدى المركز الوطني للسينما (CNC) وهي بمثابة الأرشيف الفرنسي للأفلام، حيث سمح لنا بمشاهدة كل الأفلام المحفوظة، وكذا تلك التي تم ترميمها إلى غاية 2003 (حوالي 30% من المدونة الكلية).[31] من خلال كل هذا يمكن أن تكون لدينا فكرة أكثر وضوحا حول التوجهات الإنتاجية المرتبطة بالفترة البحثية الخاصة بهذا العمل، لكن لا يوجد حاليا تحليل شامل يجمع كافة أفلام هذه المدونة الكبيرة، كما أن جميع هذه الأفلام غير واضحة.[32]

إذا كانت الأفلام العسكرية بلا شك تابعة لمؤسسة الدولة (حتى تلك التي أنتجتها شركات خاصة لحساب الجيش) لذا من غير الممكن أن نؤكد أن كل الأفلام المدنية المنتجة حول الجزائر كانت بالتعاون مع المصالح العمومية، للأسف المصادر الخاصة بالسينما ناقصة في هذه النقطة، هذا من جهة،كما أن الكليشهات الاستعمارية تم بثها بشكل واسع داخل الجهاز الاجتماعي وكذا الوسط السينمائي من جهة أخرى، على الرغم من تقاربهما الشكلي والموضوعي مع الأفلام المنتجة بتوجه إنتاجي تابع للدولة فإن هذه الأفلام غير الوثائقية تبدو وكأنها انبثقت من خطاب الدولة حول الجزائر. فهل يعود ذلك إلى خيال مشترك حول الجزائر؟ أم إلى إرادة عميقة في إبراز الجزائر فرنسية؟ الأمر متروك للنظر فيه. يبين لنا التحليل أن المردود الاقتصادي لهذه الأفلام عرف مساعدات من طرف السلطات، أيضا يمكننا اعتبار الإنتاج السينمائي الخاص بالجزائر مجموعة مترابطة خاضعة لإرادة سياسية تريد إيصال خطاب الجزائر—فرنسية عن

طريق الصورة، وخير دليل على ذلك هو تبديل الخطاب داخل الإنتاج السينمائي الذي ظهر بداية من 1958 تماشيا مع سياسة الجنرال ديغول وإدارته، على الرغم من أن الكثير كان مخالفا للسياسة السابقة.

ومن أجل تحليلنا الخاص بتنفيذ هذه الإنتاجات السينمائية الخاضعة للتأثير، اطلعنا على وثائق أرشيفية من مختلف المؤسسات والتي تعكس فعلا درجة تعقيد الموضوع والتنظيمات وكذا الأرصدة المالية المرتبطة بحرب الجزائر، (الأرشيف الخاص بالسينما في الجزائر نادر، كما انه تعرض للتلف). ولأنه يوجد على مستوى الدولة مصالح عديدة منفصلة (عسكرية كانت أم مدنية) فقد اضطروا إلى إخراج أفلام ذات طابع إخباري ودعائي، هذا تفسير أول، الأمر الذي يضيف أحيانا التقسيم الكرونولوجي لسنة 1958، المرتبط بالتغيير الذي حدث في نظام الجمهورية في منتصف حرب الجزائر، إذ يمكننا هنا ذكر الحالة الخاصة بأمانة الدولة للشؤون الجزائرية التابعة تنظيميا إلى الوزير الأول، حيث يحفظ جزء كبير من الأرشيف لدى وزارة الشؤون الخارجية الفرنسية.

توجد خزانتين أساسيتين من أجل انجاز هذا البحث وهما مركز الأرشيف لما وراء البحار (CAOM) المتواجد في مدينة بروفانس (d'Aix–en–Provence)الذي يحفظ أرشيف الحكومة العامة للجزائر(GGA)، ثم المفوضية الجزائر (DGA) التي كانت مصدرا هاما لكامل الفترة التي تهمنا في هذا العمل.[33] إذ يضم مركز الأرشيف لما وراء البحار كذلك أرشيف وزارة الدولة للشؤون الجزائرية (MAA) والذي تم افتتاحه مؤخرا، إذ يتيح لنا فرصة تصفح الأوراق والوثائق المتعلقة بالسينماتيك التابعة لديوان الجزائر في باريس التابع هو الأخر للحكومة العامة الجزائرية ـ ثم أرشيف الأمانة العامة للشؤون الجزائريين (SGAA) بالإضافة إلى أرشيف وزارة الدولة للشؤون الجزائرية. كذلك تمثل المصلحة التاريخية للدفاع (SHD–Terre) المتواجدة بـ«فانسان» رأسمال هام بالنسبة لفترة الحرب في حد

ذاتها، أما أرشيف المصلحة السينماتوغرافية للجيش فهو ناقص من ناحية الوضوح، حيث أن علبتين كاملتين من نشاطات المصلحة السينماتوغرافية للجيش في فرنسا كما في الجزائر هي المتبقية فقط، كما تحمل علب أخرى نشاطات من فئة ساعة واحدة تم تصويرها بالجزائر، أيضا مواد أخرى تابعة لـ(مكتب الوزير، الموظفين.. إلخ) كلها تشكل أرشيفا مهما من مختلف الرتب والمصالح العاملة آنذاك في الحرب والمرتبطة بالأخبار وبالفعل البسيكولوجي. بالإضافة إلى ذلك، سمح لنا أرشيف المركز الوطني للسينما بتحليل المصادر المستخدمة نادراً غير أنها مفيدة من أجل فهم طريقة عمل سينما الدولة، كذلك السجل العمومي للسينما والسمعي البصري (RPCA) بباريس، ومركز الأرشيف المعاصر (CAC) وبالخصوص مصلحة الحركة السمعية البصرية للإدارات المتواجد بـ Fontainebleau، وكذا أرشيف لجنة التصنيف للأعمال السينمائية للرقابة المتواجد بـ(paris et bois–d'arcy) وفيما يخص هذه النقطة فإن خزانة رقمF41 للأرشيف الوطني التابعة لـ(وزارة الاتصال) تضم أيضا أرشيفا مهما للغاية، يكمل الملفات التي وجدناها من قبل في المركز الوطني للسينما. كذلك الأرشيف الدبلوماسي للشؤون الجزائرية بـQuai d'orsay قدم لنا أيضا عونا كبيرا، لاسيما بالنسبة للخزانة التي تم تحديدها بأمانة الدولة للشؤون الجزائرية ومصالحها للشؤون الثقافية ومختلف المعلومات والوثائق الإخبارية والصحفية المرتبطة بالمهام التابعة للشؤون الجزائرية كذلك بالنسبة لتحليل العلاقات مع الجزائر، تونس، المغرب والولايات المتحدة. من جانب أخر وبشكل فردي، كان أرشيف Gaumont و(INA) مساعدين لنا من أجل توثيق مضامين المجلات واليوميات، بالإضافة إلى بعض الهوامش والكتب الأصلية[34] للأخبار والسجلات الفرنسي.

أما فيما يخص الأرشيف الورقي، فقد رغبنا في إضافة مقابلات مع الجهات الفاعلة في تلك الفترة على مستوى المصلحة السينماتوغرافية

للجيش أو في عالم الميديا إجمالا، ولان المصلحة السينماتوغرافية للجيش كانت دائما على رأس قائمة أولوياتنا، فإنه مع القليل من الأرشيف الذي وجدناه حول المؤسسات فقد عرفنا أن (عدد كبير من العلب الأرشيفية أتلفت في مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع ما بين سنوات 1980–1990). كما قمنا بإرسال استبيان إلى 208 مجند قديم، كانوا قد عملوا أثناء حرب الجزائر كمجندين سواء كجنود محترفين أو مدنيين على مستوى المصلحة السينماتوغرافية للجيش. وذلك بفضل قائمة قدمتها لنا جمعية الخدمات السينمائية للعسكريين (ASCA).،لكنه لم يصلنا إلا 40 استبيان، منها 26 حملت بعض الأجوبة السلبية وانطلاقا من هذه الأجوبة قمنا بعدد كبير من المقابلات وبالضبط 11 مقابلة، وذلك لصعوبة الاتصال حيث إذا رد علينا خمسة أشخاص من القائمة التي نعمل عليها، فإنه لن يحدد لنا مكانا لإجراء المقابلة إلا الشخص العشرون، ورغم هذا العدد الضعيف إلا أن المقابلات تكشف لنا دائما عناصر جديدة متعلقة بسوق الخدمات. وفي فرنسا كما في الجزائر كان الاتصال بالشخصيات المدنية هو الأكثر صعوبة (بضعة شهود كانوا من بين الشخصيات التي أسست لسياسة الصورة)[35] غير أنهم يقبلون الحديث في هذه المسائل، الأمر الذي كان مفيدا جدا من أجل تأكيد الاتجاهات الكبرى وتوضيح بعض الأمور التي لن يقولها لنا الأرشيف. أما فيما يخص الشهادات الشفوية فإنه على الرغم من الحيطة التي سترافقنا في استعمالها وغياب التحقيق في المعلومات المتعددة تبقى هذه المصادر جد هامة خاصة في مجال (الإنتاج الدعائي والإخباري) والذي تكون فيه القرارات غالبا شفوية وليست كتابية.

يلتقي في هذا العمل كل من التاريخ الثقافي، العسكري، الاستعماري وكذا تاريخ وسائل الإعلام مع تاريخ السينما (من دون أن يكون لأحد هذه الحقول موقعا خاصا على حساب البقية حتى تتضاعف الآراء)،

إذن سنعالج في المقام الأول السينما/ وعاء بعيد عن السينما/ الفن/ وعاء إيديولوجي. وبالتالي يفقد الفيلم بعده الفني في الكثير من جوانبه ليصبح بذلك وسيلة لنشر الأخبار وللتضليل السياسي، السينما الدعائية والتي ستحمل بشكل تدريجي وبحسب تطور العلاقات العمومية في فرنسا، وبصورة سطحية أكثر فأكثر اسم «السينما-الإخبارية»، إذ سيستند عملها على تكرار الأشكال البصرية حتى تتم عملية دمج عقل المشاهد مع الخطاب المراد تقديمه. من جهة أخرى تستخدم الدعاية القوالب الجاهزة لغايات محددة، حيث تكون هذه القوالب الجاهزة في الغالب بلا علاقة مع واقع تلك الفترة،وعليه فإن الحديث عن هذه الأفلام الدعائية لا يعادل الحديث عن «الواقع» (الذي لا يزال غير مستقر)، حيث أنه يعكس خيال «صانعي» هذه الدعاية والجهات الراعية لها والتي هي في الغالب الدولة، مهما كانت أشكال هذه الأفلام، مدتها أو نوعها. يكفي فقط أنها أفلام قد تم دفع تكاليفها من طرف الدولة لأجل أن تعكس القيم الاستعمارية الفرنسية في الجزائر، ولعل تحويل عنصر ما إلى دعاية هو من أجل تقديم حجة على إيديولوجية الجزائر فرنسية، الحجة التي تسعى إليها الدولة في مواجهة مؤيدي الاستقلال الذاتي، وبالتالي ستصبح السينما في هذه الحالة مثل وكيل لأجل انتشار أفكار الجمهورية، أريد لها أن تبث عن الجزائر بطريقة مواربة عبر مصالحها المدنية والعسكرية أثناء وخلال حرب الجزائر.

نأخذ على عاتقنا وبصورة كاملة إعطاء مصطلح «دعاية» للإنتاج الذي نحن بصدد دراسته هنا، وفي الواقع إن مصطلحات مثل «الأخبار» أو «المستجدات» أو «الوثائقي» تغطي على الحقائق المختلفة في مجال الاتصال حتى انه في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية أين كان استعمال كلمة «دعاية» محظوراً بطريقة أو بأخرى، ومع ذلك ظل المنطق الذي يساهم في إنتاج هذه الأفلام هو المنطق الدعائي، ومع ذلك فإن الدعاية التي كانت عبارة عن «أخبار» تم تطويرها مع نهاية سنوات 1930 تحت رعاية

حكومة فيشي مع أنها في الحقيقية عبارة عن تهوين لمصطلح الدعاية. وعن تلميح للدعاية وبعد سنوات 1945 أتم مصطلح الحرب النفسية في الجانب العسكري مسار الدعاية في حين ظل تهوين «الأخبار» مستعملا في الجانب المدني. كما اتخذت وزارة الإعلام بعد حكومة فيشي في كل من لندن والجزائر أبعادا ضخمة وأسهمت في نشر الإيقونية الكولونيالية. ويجب أن نشير أن عدد كبير من الأفلام الأخرى قد تم إنتاجها وتوزيعها من طرف وزارات أخرى (الصحة، الزراعة..إلخ) بعد سنوات 1945 تتعلق بمواضيع مختلفة، إلا أن هذه السينما الدعائية المؤسساتية كانت في الغالب توزع إنتاجاتها بطريقة غير تجارية لصالح حركة نوادي السينما والتي لا تخلو من الصور النمطية (على شاكلة الريف الفرنسي) والذي هو أدنى من ذاك الذي نجده في صورة العالم الاستعماري.

الجزائر والإطار الاستعماري :

إن السينما التي هي سؤالنا هنا حول الجزائر ما بين سنوات 1945–1962 قد تحددت من خلال استمرارية واضحة مع المواضيع والصور المنتجة منذ 1830 تاريخ غزو الجزائر وإلى غاية 1945، سواء كان ذلك من خلال الأدب أو القصص أو الملصقات الدعائية التابعة للإمبراطورية الفرنسية[36] إذ يكفي قراءة هذا المقطع من comte d'hérisson لسنة 1889 حتى ندرك استمرار المزاعم : «يجب أن يكون العربي مدركاً لقوتنا التي لا تقهر، وإلى استحالة القبض علينا أبدا، وفي ذات الوقت يجب أن يجند لدينا من أجل أن يتمتع بكامل الرفاهية التي تحملها حضارتنا المتقدمة عليه .... إننا سنأخذ هذا بعين الاعتبار، وسنكون غير مسلحين، لكن سيكون من القديم جدا الإيمان بالقدرة على اللحاق بنا».[37] «لا تقول الأفلام إلى غاية 1958–1959 شيئا أخر، وبذات الطريقة حيث تمكن احد المؤلفين من كتابة ما يلي : « لقد أدخل الاستيطان الأوروبي إلى شمال إفريقيا خميرة التجديد والتقدم،

لقد سحبها من السبات الذي كانت تنام فيه، بحيث أعيد استغلال الموارد القديمة بشكل جيد، وخلقت ثروة جديدة، بل حتى أن مظهر البلاد في حد ذاته قد تغير.»[38] هذا بالضبط ما سيتم تناوله في مواضيع الأفلام المنجزة في الفترة ما بين 1945و 1962، بل وحتى بعد الاستقلال.

ظلت الإيقونة الاستعمارية ولعدة عقود، مجالا للأبحاث الريادية في البلدان الأنقلوساكسونية،[39] وفي فرنسا خاصة على مستوى L'IREMAM[40] كما قدم في المدة الأخيرة مجموعة من الشباب الباحثين[41] أعمالا سعت إلى إظهار استمرارية الخطاب الذي أقصى الشعب المستعمَر، وثمن من جهة أخرى المستعمر، ومن بينها فرنسا التي ظهرت في موقف متغطرس (حيال البربر) وعليه نمر من العنصرية العلمية إلى العنصرية الشعبية والاستعمارية والانتقال من جسد إلى أخر، المساهم في خلق عالم عن طريق الإخراج السينمائي يكون فيه التميز واضحا بين حدود المتحضر والهمجي حتى تتم عملية شرعنة المؤسسة الاستعمارية ونزعة كره الأجانب بين الأعراق،[42] من ناحية أخرى أخرجت لنا هذه الإيقونية الاستعمارية معيارا بصريا توضح لدى الغرب خلال القرن 19 والقرن 20، بما في ذلك في فرنسا سنوات 1940 و1950. والتي ورثته على الأقل من دون وعي. كما يفك السياح الذين هم في الغالب الأكثر ثباتا ومدنية، وكذا جماهير قاعات السينما كليشيهات تبدو وكأنها موغلة في القدم.[43] بالنسبة لـ بيتر بلوم، «لا يمثل جهاز السينما الكولونيالية أو بالأحرى السينما الكولونيالية مدونة أفلام فقط وإما هو عبارة عن مجال استدلالي من شأنه أن يرتب الوضع الاستعماري في عرض بصري متحرك،كحدائق الحيوان البشرية التي قامت بتمثيل الغزو الاستعماري في القرن الماضي.»[44] ومع ذلك فإن انتشار هذه الصورة النمطية الكولونيالية كان نسبيا، بمعنى أنه وكما سبق ذكره إن العديد من المناطق الحضارية عرفت أيضا هذا النوع من الصور النمطية القاسية، والتي لا تعادل الواقع على الإطلاق لدى الفاعلين في

تلك الفترة، على الرغم من أن تأثير الصور الثابتة والمتحركة هو أمر ممكن غير أنه يصعب جدا تطويق تأثيراتها.

كان يمكننا اعتبار هذه الانعكاسات على صناعة الصور الاستعمارية ممكنة بفضل هذه الأعمال من جهة، إلا أنه ومع سنوات 1956–1957 وأكثر من ذلك إلى غاية 1960 ومع رؤية المثقفين بخصوص الانتهاكات الاستعمارية ضمن خط أنثروبولجي[45] ومن جهة أخرى عن طريق الانضمام إلى تاريخ استعماري متجدد تم افتتاحه في فرنسا مع راوول جيرارد في كتابه الخاص بالفكرة الاستعمارية في فرنسا من 1871 إلى 1962، والذي كانت طبعته الأولى سنة 1972 بعنوان: «تاريخ مشترك، أحاسيس ومعتقدات» حول المستعمرات الفرنسية (الكاتب مهتم بشكل خاص بتأثير التحضر نفسه على العقول والقلوب).[46] أما فيما يخص الجزائر، فقد وضع المؤرخ وبصورة واضحة خلاصة وطنية استمرت إلى غاية وقت متأخر، استعرضت من خلالها الأفكار الخاصة بالجزائر فرنسية والسبب أنها «تبدو كمنطقة التقاء أين يأتي تقارب والتحاق مختلف التيارات الصادرة عن الأفاق المتضاربة [...] إرثا من اليعاقبة وكذا من الفكر المناهض للثورة، بالإضافة إلى المدافعين المحنكين عن القضية العلمانية، أيضا الديمقراطيين المسيحيين والكاثوليك «الأصوليين» والقوميين التابعين لحركة موراسيان (نسبة إلى شارل موراس) الراديكالية والوطنية العتيقة، وبالتالي كل الولاءات تتجمع، وكل الانتماءات تتقاطع [...] كل هذا ليس إلا توافق لتراث مشترك خاص بالتمثيلات الجماعية حول موضوع الصور والمرجعيات. يتعلق الأمر أيضا وبعمق أكثر بوعي متطابق حول ميل مفضل وخاص على مر القرون بالأمة الفرنسية.[47] هذا الإتحاد المقدس هو الذي ربط وبعمق بين فرنسا والجزائر، هناك أسباب أخرى سيتم توضيحها في هذا العمل الذي يجعل من القضية الجزائرية (قضية محددة ومعقدة بشكل خاص عند إنهاء الاستعمار)[48]. باختصار، تعد أعمال راوول جيرارد حول الجيش الفرنسي[49] من بين أهم

الأعمال التي اتخذت لها موقعا رئيسيا في الفعل الاستعماري وخاصة في إفريقيا الشمالية والجزائر، وذلك في «الجغرافيا العاطفية» للجيوش وحسب التعبير الجميل لـجيرارد فإن الجيش لم يثر مطلقا اهتمام أي شخص إلى غاية الحرب الجزائرية والأزمة العسكرية التي أوجدت الفرصة للانعكاس الحاد بخصوص الدور العسكري في المجتمع الفرنسي الذي لن يكون بدون تدخل الفاعلين الأجانب.[50]

احتلت الجزائر على الدوام مكانا خاصا داخل الخطاب الاستعماري الفرنسي الجمهوري، وذلك منذ استعمارها عن طريق الجيش الفرنسي سنة 1830، وقد ارتبط ذلك أساسا بالتواجد القوي «للأوربيين» داخل ارض الجزائر منذ سنة 1870. وعليه شكلت الجزائر حالة مختلفة بالنسبة لفرنسا، فهي ليست مستعمرة تماماً كباقي المستعمرات، وليست جزءا من البلد الأم، حيث تم اعتبارها من الأراضي الفرنسية منذ 1848، ثم تم منحها الشخصية المدنية والاستقلال المالي بدءا من سنة 1900، إلا أنها ظلت تعاني من ازدواجية غريبة في التسيير الإداري، إذ نجد أن قطاعات مثل الدفاع الوطني، العدالة، التربية الوطنية وجهاز الولاة كلها تابعة للوزارات الباريسية، في حين تحتفظ الحكومة العامة للجزائر بالسلطة على الإدارات الخاصة بالمحافظات والبلديات. وبالتالي كانت الجزائر هي البلد الوحيد من الأراضي الفرنسية التي لا يتساوى سكانها في الحقوق، إذ لا يعد المسلمين مثل بقية المواطنين الفرنسيين حتى ولو تخلو عن ديانتهم، وبحسب بنجامين ستورا فأن : «الحق الموازي هو حق أقل. بحيث تجلب فيه الأماكن تزويرا للإطار الثابت للجمهورية.»[51] كما ترسخ التمييز وصار مسيطرا مع نظام «البلديات كاملة الصلاحيات» و»بلديات مختلطة»، وعليه فإنه يعيش على أرض واحدة سكان مختلفين مع حقوق مختلفة ومتضاربة مع مبادئ الجمهورية والدستور الفرنسي لندرك مثلما قال فرنسوا ميتيران بعد 1 نوفمبر 1954 : «إن الجزائر ليست فرنسا».

توجد بعض المراجع التي قامت بتحليل السينما في الجزائر ومختلف عروضها المطروحة من طرف السينمائيين، لاسيما بعد بيار لبروهون في 1945، من خلال رؤية تجسد إلى حد كبير النزعة الاستعمارية (على الرغم من الانتقادات القوية حول الغرابة والحيوية المثيرة للصورة الذهنية).[52] ومع كاميرات تحت الشمس لسنة 1957 لـموريس–روبرت بتاي وكلود فيلوت التي ساعدت كثيرا الباحثين الأوروبيين في تقييم إنتاج الكليشيهات (الصور النمطية) التي رافقت الأفلام الروائية الطويلة في السياق الاستعماري الأكثر توسعا : « إفريقيا، بالنسبة للرجل الأوروبي هي الصحراء أو الغابة العذراء، وليس هناك أكثر من هذا، حتى وإذا كانت هذه الإفريقيا مثل حديقة أقلمة، مع لونها المحلي وغرائبيتها الكاذبة وكذا مناظرها الخلابة من الصنف الرديء، التي ساعدت في مضمون وفي صنع عدد من الأفلام نسيناها اليوم، كذلك استعملت الثلاثية الشهيرة (نخلة، جمل، أنثى) في الملصقات السياحية والتي استعارتها فيما بعد هوليوود وتم تصديرها إلى العالم مع أنها صورة غير وفية لحقيقة شمال إفريقيا.[53] كليشي أخر مهم بالنسبة للقائمين على التحليل، وهو الحضور الاستعراضي المتكرر للقوات العسكرية الفرنسية في شمال إفريقيا : « أكثر من القوافل، ومن الرعاة البربر، أكثر من مستصلح الأرض ومن الطبيب، من المفتش ومن المهندس، لا تقدم لنا السينما الاستعمارية غير هذه الوجوه المهمومة، إنه العسكري بحيث هو أكثر مما قدموا له، بحيث أنها الصورة الأكثر تغليطا والأكثر تقليدية : جندي مخمور أو ضابط نبيل يده على قلبه، أو مجرم نادم كفر عن ذنوبه تحت القبعة العسكرية البيضاء، أو ملازم (هجّان عسكري) عرض نفسه للخطر برصاص السافلين وذلك بسبب الخيانة.»[54]

بدوره قدم فرانسوا شوفلدوني تحليلا جيدا بعد بتاي وفيلوت من جهة وكذا بيار بولونجي من جهة أخرى (وهي خلاصة الأبحاث التحليلية التي كانت قد استؤنفت سنة 1975 والخاصة بالأيقونة الاستعمارية)[55] وكذا

بالسياق والإنتاج السينمائي الاستعماري في الجزائر بصورة عامة من 1896 إلى 1945.[56] «لماذا لم تقدم السينما الفرنسية صورة حقيقية حول المغرب العربي؟» يتسأل شوفلدوني هل لأن السكان الأصلين هم الأقل إثارة للاهتمام من كل ما هو عسكري حتى يجد بشكل أوسع في غالبية المشاهد والذي لا يخرج بدوره عن كونه حاملاً للكليشهات الاستعمارية الأزلية : « إذا كان الرجل المختلف مستعداً للضحك، في هذا الوقت الحاسم من التاريخ، فهذا يدل على وضعية دونية.»[57] ظلت صورة العسكري في شمال إفريقيا سنوات 1920–1930 مغايرة تماما للأزمة الاقتصادية والاستعمارية التي بدأت تلوح في الأفق. أين اختفى المسلمون الجزائريون بأجسادهم وبضاعتهم، فقط كوميديون بيض وصلوا إلى حدود تقمص أدوراهم، مما يعني لا شك في النهاية الأمر على السيطرة الاستعمارية. ولعل هذا الإنتاج (الذي تبقى نسبته ضئيلة)[58] استعمل هذه الإيديولوجية المكتومة من أجل الإجابة على مصطلح شوفلدوني بحيث لم يقصد المسلمين ولا حتى أوروبي الجزائر وإنما كان موجها في الأساس إلى المدن الكبرى.» وظيفته كانت أقل بكثير من عملية إخفاء العلاقات الاجتماعية التي تحرك الصراعات الحقيقية اتجاه التمثيلات الرمزية لهذه الصراعات، والتي سوف تستعمل من طرف الإيديولوجية المسيطرة حتى يتم استيعابها من طرف الجمهور العريض.»[59] لذا فقد تكرّست هذه الكليشيهات الخاصة في السينما الروائية بعد 1945، وقد تكون من دون أدنى شك قد ساهمت في تطبيع صورة الحرب في الجزائر، بما في ذلك المستجدات أيضا التي ظلت على توافق مع الرؤية التصويرية الاستعمارية سنوات 1930. وعليه يأخذ الثوار الحقيقيون أماكنهم عَلى الشريط السينمائي على أساس أنهم ثوار لا غير، في حين الجنود «الحقيقيون» هم الذين يمثلون القوات العسكرية الفرنسية.

أُخذت الحالة الجزائرية بعين الاعتبار من طرف السلطات الفرنسية والجزائرية وذلك من أجل خدمة متطلبات التحضر الخاصة بالسكان الأوروبيين، الذين يمثلون 9/1 من إجمالي سكان الجزائر لعام 1954، في حين لم يكن ينظر مطلقا للاحتياجات الحقيقية للسكان المسلمين والذين يمثلون «البقية» المقدرة بتسعة أعشار، مثلما وضح عبد الغني مغربي ذلك في قوله : « كل الذي تم إنجازه في هذا البلد، سواء كان ذلك على مستوى البنية التحتية أو الهياكل يستجيب مباشرة لحاجيات ومصالح المستوطنين الأوروبيين، بما في ذلك وبطبيعة الحال المدرسة والسينما.»[60] وعليه فإن المنشآت السينمائية التحتية الموجهة لمسلمي الجزائر تكاد تكون معدومة إلا في حدود التجهيزات الخاصة بإمكانية عرض الأفلام في الأرياف وهي العروض التي تبرر عملية قمع التمرد الفكري لدى مختلف الشرائح الاجتماعية لشمال إفريقيا، ومن أجل حقيقة التغيير الاجتماعي– الاقتصادي للمؤسسات العمومية تُستبدل الحقيقة «الافتراضية» لصورة لا يمكن الوصول إليها بالنسبة للجماهير الجزائرية، مما ساهم في خلق فجوة إضافية بين المستعمِر والمستعمَر.

وبالتوازي مع السينما «المدنية» استخدمت السينما العسكرية–منذ الأفلام الأولى للجيش–لغرض تبرير الاستعمار، كان ذلك قبل الحرب العالمية الثانية، وتحديدا أثناء الحرب العالمية الأولى، حيث كان جنود المستعمرات الفرنسية يعملون من وقت لأخر لدى السينمائيين التابعين لخدمة الجيش. هذه القوة السوداء التي كان دورها هام في القتال، تشكل تحالف الصورة النموذجية والتذكير بالمكان الذي لا يزول للمستعمرات بالنسبة للوطن الأم، إلا أن جنود شمال إفريقيا (وبالخصوص الجزائريين والمغاربة الذين هم الأحسن تمثيلا) هم الأقل حضوراً من الجنود الفيتناميين على الرغم من أنهم كانوا هم الأكثر في ساحة المعركة (294000 من شمال إفريقيا مقابل 171000 إفريقي و94000 من الهند الصينية).[61]

إن الالتزام من طرف سكان المستعمرات يكون لمّا يتخيل المشاهد رغما عنه المتطوعين (البعض كان من بينهم) لأجل الدفاع عن الوطن، هذا يمد الشرعية للفعل الاستعماري، لماذا هؤلاء الجنود سيدافعون عن فرنسا إذا كانوا غير راضيين عن وضعيتهم الاستعمارية؟ هذا «الجهد الاستعماري» يستهدف تبرير الاستعمار الحضاري لفرنسا التي تظهر التعلق المفترض لـ» السكان الأصليين» بالمثل العليا التي زرعها الفرنسيون فيهم، كانت إذن ضريبة الدم بارزة في الدعاية الخاصة بذلك الزمان، بالمقابل هناك الطرف المعاكس الراجح الذي يرى أن فرنسا قدمت منافع عديدة للبلدان المختلفة على غرار : العلم (المدارس)، الصحة (المستشفيات)، والبنية التحتية (الطرق، السكك الحديدية...)[62] وعليه تم نشر هذه الكليشهات الحضارية الرامية لإحلال السلام عبر كافة الوسائل الممكنة في المجتمع المدني[63] الفرنسي. وقطعا لم تأت السينما بالاستثناء، بل قدمت أعمال أبطال جيشها في جميع أنحاء العالم وركزت على مشاركة جنود المستعمرات في جميع الصراعات التي خاضتها فرنسا.[64] لم تكن هذه الأفلام موجهة للمعنيين الأساسيين بها وهم الجنود المتواجدون وراء البحار، ولكن موجهة خصيصا للشعب الفرنسي، ولن يصبح سكان المستعمرات هدفا محددا للدعاية الفرنسية إلا بعد أن تبدأ أفكار الاستقلال بالنمو لدى النخب ثم لدى السكان المحليين، حيث سنهتم بالعودة إلى صورهم أثناء معاركهم الخاصة من أجل فرنسا حتى يتم تذكيرهم وبصورة خيالية بمن كانوا ويجب أن يظلوا فرنسيين، هذا ما سيكون عليه الإطار الايديولوجي للأفلام العسكرية بدءا من سنة 1944.

إن تفرد الأيقونة السينمائية الجزائرية جاء نتيجة تمازج التصوير الاستعماري التقليدي وصوره النمطية الشاذة، مع التصوير العصري الذي ينقلنا إلى الفضاء الفرنسي الذي لا عيب فيه بكامل عصرنته وهندسته المعمارية، وبين هذين الايقونتين المتناقضتين سوف تظل الجزائر في وسط

الدعاية الممولة تتأرجح بين المسحة السياحية والصورة التي تمجد فرنسا المشيدة، حيث قدمت عبارة «الجزائر العاصمة البيضاء» ملخصا دقيقا يجمع بين القصبة العتيقة والشوارع العصرية الكبرى في أسفلها. ولعل الذكرى المئوية لاحتلال الجزائر سنة 1930، سبقت بعام واحد فقط المعرض الاستعماري لفنسان حيث كان شمال إفريقيا والجزائر تحت السيطرة، وفي هذا السياق سجل جان–روبرت هنري : « مثلت المئوية ذروة الدعاية عن طريق الصورة، في كنف إنتاج أدبي واسع، حاول بدوره تحديد الهوية المشوشة في الجزائر : « إن عملية تزيين صورة الجزائر في كافة أشكالها، هو أمر مهم يتجلى تحيزه من خلال تلك التمثيلات «الطبيعية» أو التقليدية كديكور للجزائر فرنسية، حداثية ومنتصرة. نادرا ما تظهر فيها صورة الأخر إلا أنه سيتم استخدامها من أجل تطوير الأنا، الأنا التي تطهرت من كافة أخطائها من خلال الاحتفال بهيمنتها على مختلف التهديدات الداخلية والخارجية التي بدأت تأثر عليها.»[65] لاسيما مع إنشاء أول حركة استقلالية والمتمثلة في «نجم شمال إفريقيا» سنة 1926 (تحولت إلى حزب الشعب الجزائري سنة 1937،) وعليه بدأ الطعن في الوجود الفرنسي سياسيا. أضف إلى ذلك هزيمة فرنسا في الحرب العالمية الثانية كل هذا أدى إلى تسريع الوعي الوطني لدى السكان المسلمين.

حرب نفسية وإستراتيجية إعلامية :

تظهر خصوصية الفترة الممتدة ما بين 1945–1962 في التعديلات المتعددة للسياسة الفرنسية المتعلقة بشأن المستعمرات الجزائرية (لاسيما بعد حرب الهند الصينية وموجة الاستقلال)، بالإضافة إلى الدور المتنامي الذي لعبته الحاضرة الفرنسية، عن طريق الجيش ثم السلطة السياسية، كذلك عن طريق التفكير الإعلامي وهي كلها عوامل لم تلعب فقط دورا هاما على وجه التحديد على المستوى المحلي (الجزائر) أو الوطني (الحاضرة

الفرنسية) ولكن أيضا على المستوى العالمي. العديد من العوامل تجتمع ولو أنها تظهر للوهلة الأولى منفصلة عن بعضها البعض، غير أنها تسمح بالعودة إلى وضعية خاصة تقود من جهة إلى شكل آخر من أشكال مواجهة الحرب، تحت تأثير العامل النفسي والثوري، ومن جهة أخرى إلى ثورة تكنولوجية وإعلامية أثناء الحرب الجزائرية. وسط هذه التعديلات الثلاث، صارت المفاهيم العملية والحرب النفسية المصممة في الولايات المتحدة والمصدرة إلى فرنسا تعتبر مهمة جدا على وجه التحديد تزامنا مع النضال ضد الشيوعية.

كما تميزت هذه الفترة أيضا بتطور «علوم الاتصال» والتي لم يكن لها اسم بعد، أو «علوم الإكراه»[66] أين ستلعب دورا مهيمنا في إظهار صورة السياسة الجزائرية لفرنسا، وعلى وجه التحديد على المستوى المدني والعسكري. لابد أن نسجل أيضا، وبطريقة مازحة نوعا ما أن أول نوفمبر 1954 وهو تاريخ الميلاد «الرسمي» للانتفاضة الجزائري، هو في ذات الوقت تاريخ أول نشرة أخبار متلفزة لـ RTF (الراديو والتلفزيون الفرنسي) والذي اقترح من الآن فصاعدا، بلاطو تلفزيوني و»متحدثين» وليس فقط بالصور وإنما بالتعاليق كذلك.

كانت الحرب العالمية الثانية بالنسبة لفرنسا فترة الاكتشافات والدروس العسكرية وفي نفس الوقت الإعلامية، معبرة عن بلد يعيش على ماضيه، أما خلال سنة 1940 شكلت فرنسا، الجيش ووسائل الإعلام ارتباطات لا تتناسب مع بعضها البعض أفضت إلى سوء فهم عميق للحرب الإستراتيجية الجديدة والاتصالية الجارية. ومع ظهور «الراديو، التصوير الفوتوغرافي، السينما، والصحف ذات السحب الكبير، الملصقات العملاقة، وكل الأساليب الجديدة للنسخ الغرافيكي»[67] قام جان-ماري دومناش بتعزيز الترسانة التي سمحت بدخول كل من لينين وهتلر إلى صف «عباقرة الدعاية» والاثنان أعلنوا و»لأهداف مختلفة» «سيادة هذا السلاح الجديد»،

كما قادت هذه التقنيات إلى التشويش وأصبحت من الآن فصاعدا الأكثر اعتمادا من طرف الديمقراطيات للرد على الخصم، ولكسب المعركة التي تسير شيئا فشيئا نحو الإيديولوجية. وفي الوقت الذي تقوم فيه حكومة فيشي بخلق دعاية فعالة بناءا على نموذج العدو الألماني القديم،[68] فهم الفرنسيون الأحرار في بريطانيا والولايات المتحدة أن السلطة السياسية للأصوات والصور : «في الخارج حدثت طفرة غيرت الدعاية، ويبدو أن الإيديولوجية الشمولية قد اتبعتها من أجل البقاء على قيد الحياة، والتكيف مع الأشكال الاجتماعية والسياسية الأخرى كما فعلت على مر العصور. إنه رصيد من المستحيل فصله عن أساليب التعبير وحتى عن الأفكار في مواجهة الآراء. وقد لجأت إليه الديمقراطية من أجل الدفاع عن نفسها ومواصلة انتشارها.» وعليه يعود دومناش في الختام إلى مقولة كلوسويتز التي مفادها : «هل يمكن القول أن الدعاية هي الحرب التي تعتمد على وسائل أخرى؟»[69]

«فرع الحرب النفسية» أو «Psychological Warfare Branch» التي اكتشفها الفرنسيون منذ نوفمبر 1942 في شمال إفريقيا ، إلى جانب«شركات الدعاية» الألمانية الذين شكلوا انطلاقا من مكاتبهم المرجعية الوظيفية في مجال تكنولوجيا المعلومات، كانوا شهودا على الانتصارات الألمانية وقوات الحلفاء في الحرب العالمية حيث الصورة تلعب دورا هاما. وعليه نموذج الحرب النفسية التي سيعتمدها الفرنسيون في حرب على الهند الصينية من أجل مواجهة العدو المنسحب. التي كان قد استعملها الأمريكيون من قبل خلال الحرب العالمية الثانية تحت مسمى «الحرب النفسية»، كما تم تطويرها منذ سنة 1952 داخل مركز مختص بمنطقة «فور براغ» وهو «مركز الحرب النفسية» أين سيتلقى متربصون عسكريون فرنسيون تكوينهم. ويتعلق الأمر بتشريح طريقة عمل الدعاية ومنحها اسما جديدا في أعقاب«سيرج تشاخوتين» وبمختلف بحوثه في مجال علم

النفس الاجتماعي لاسيما الدعاية السياسية[70] (وهي البحوث التي تأثرت بنظريات فرويد وبافلوف).إذ نشرت في فرنسا عبر بول كونتان (على أساس أنها لخصت سنة 1941 أسباب الهزيمة الفرنسية)، ثم جاءت بعدها الأبحاث التي قام بها ألفريد صوفي حول الرأي العام سنة (1949)، وكذا ما قام به جان ماري دوميناش حول الدعاية السياسية منذ (1950)، بالإضافة إلى أبحاث جاك إيلول[71] منذ (1952) حول الدعاية. لعل الدرس الذي استخلص من هزيمة القوات الفرنسية عام 1940 أجبر الفرنسيين أيضا على تحليل النموذج الهتلري (نسبة على هتلر)، وكذا مفهوم «الحرب الشاملة» التي نفذت من طرف لوندروف.

وكما قال موريس ميغري (على الساخن) وبالضبط سنة 1956 في كتابه حول الحرب النفسية، هذه الأخيرة التي : «تقدم أحيانا على أنها وسيلة عملية تكميلية، وأحيانا أخرى على أنها علوم الحرب الشاملة». وهذا إنما يدل على التعقيد والرؤية المسبقة للأهمية التي ستحمل إلى الجزائر، بالنسبة للكاتب : «هي الحرب، معنى ذلك العنف المنظم في العلاقات بين الحكومات والدول، بحيث أنها موجهة ضد العقول، من جانب أخر في مكان العنف التقليدي ضد الأشخاص والممتلكات»[72] من جهة أخرى يشير ميغري سريعا وهو الذي قام بتوليف مختلف البحوث المتعلقة بكل من الدعاية، الرأي والعلاقات العامة، أنه إذا كان هذا النوع من الحروب موجودا منذ ألاف السنين وبطريقة متقطعة فإن : «استدامة الحرب عن طريق العنف النفسي لم يصبح منهجيا إلا بعد عمل حضاري مزدوج، على أساس أن التطور سرّع من تقنيات نشر الأفكار بدءا من النصف الثاني للقرن العشرين، وكذا ميلاد علم النفس في هذه المرحلة» [73] وعليه فإن كل من تارد، لوبون، فرويد، وبافلوف يوضحون أن الحرب النفسية المعاصرة هي التي تقود الحرب الإعلامية.

سيأخذ البعد النفسي للحرب مكانا حاسما في التفكير العسكري، وفي «الدعاية» وهو المصطلح الذي تم الإعلان عنه بعد استعماله من طرف ألمانيا النازية وحكومة فيشي الفرنسية. مع أن المصالح المدنية والعسكرية تفضل مصطلح «الأخبار» لكنها لا تتردد في الانجذاب إلى الولايات المتحدة الأمريكية والتي بدأت فيها عبارة «العلاقات العامة» في التطور الواسع.[74] لذلك يلعب النموذج الأمريكي على مستوى المادة الإخبارية، دور المنبه لعدم كفاءة التنظيم الذي وضع قيد العمل في بداية سنة 1946،[75] وبالأخص على مقاس مواصفات المفاهيم العسكرية الفرنسية التي كانت مهجورة بعض الشيء بجانبيها المعنوي والإخباري.[76] وأكثر من ذلك حيث يذكر كل من ماري كترين وبول فيلاتوكس بكل دقة ما يلي : «كل ما يحدث في الواقع وكأنه مهيأ حسب النموذج الأمريكي، حيث قمنا بإدخال المصطلحات الجديدة للعلاقات العامة والحرب النفسية على نحو تحكمي من أجل أغراض تتعلق بمواصفاتهم التي يفترض أن تكون أكثر علمية من المفهوم الإخباري وأقل وضوحا عن تلك المستعملة في الدعاية، وهذا من أجل ترويض عملية جرد الوسائل القابلة على الأرجح لتقديم العلاج لأزمة الهوية التي كان يمر بها الجيش وقت السلم»[77] في السياق ذاته، الحروب الاستعمارية هي إذن مراحل تحول هامة تنتقل «من الحرب النفسية إلى الحرب الإعلامية» بالعودة إلى مصطلحات بيار كونسا نجد عند هذا الأخير أن انتشار علوم الإعلام الأمريكية بعد سنة 1945 أفضى إلى إعادة تعريف كلية لأهداف الحرب في حد ذاتها، وكذلك الخلط الكبير بين الوسائل والأهداف المتبعة من طرف الديمقراطيات أثناء الحرب :

> من خلال الوضعيات الخاصة بأزمة ما بعد الحرب، بدأ النظام الحالي للأخبار يأخذ كامل مميزاته، إذ يتميز تاريخ المؤسسات الحديثة بأنواع جديدة من العلاقات الدولية التي يكون فيها الإعلام والثقل النامي للرأي العام متزايد على نحو ملفت. الأزمات هي الأجزاء الأكثر أهمية لأنها تؤسس لوضعيات غير تلك الخاصة بالحرب، يتم على مستواها التعايش الحر بين الأخبار والرقابة الإعلامية، ومع

الوضعيات السياسية الجديدة «حرب إنهاء الاستعمار، الإرهاب) ستبدأ عملية التكيف مع نظام الأخبار، وفي كل مرة ومع نوع جديد من الأزمات، هناك نوع جديد من التغطية الإعلامية.[78]

الجزائر جزء من فرنسا، كما صرح احد قيادي الحرب على أنه من المستحيل أن يكون ذلك من دون خلق انشطار بين البلدين ومن ثمة اشتعال احتمال قيام «الأمة» الجزائرية. لهذا فقد قام الجيش قبل كل شيء بعمل أمني لم يكن محضرا ولا مشكلاً من قبل، ولكنه يشبه بصورة كبيرة «الدفاع السطحي» الذي ظهر فعليا سنة 1940 في إطار الحرب الباردة على عكس الحروب التقليدية. كما أن تأسيس «المكاتب ر قم 5» سنة 1957 هو تكريس لهذا الأمر إلى غاية حلها سنة 1960، ومن خلال قراءة لكلمة «نفسية» أثناء الحرب، حيث أصبحت الشعوب رهان مركزي وفضاء للأفعال السرية، أين نجد ضابط الأعمال النفسية هو»رجل ثالث» له مهام محددة بحسب نظام النزاع الثوري. وبين قراءتين متناقضتين (الأولى تتمثل في قراءة نخبوية للحرب، والثانية خاصة بجيش تخلى عن نفسه حيث قام العديد من القادة باستخدام الحركة والحرب النفسية مثل شيك على بياض من أجل العمليات الأكثر شراسة) وعليه غاصت حرب الجزائر في هول اللاشرعية الجمهورية. استثناء واحد يمكن الوقوف عنده وهو تبرير النزاع لصالح امتيازات المستعمرات، حيث نجد ضباط سامون وجنرالات تحت تأثير أصحاب النظريات، جماعة قاتلت في حرب دون قواعد ولا قانون : إلى غاية 1958، حيث أن القراءة الإيديولوجية لدفاع «العالم الحر» جلبت الأخطاء للأمة جمعاء. مع أن الجنرال ديغول عندما وصل إلى الحكم في جوان 1958 تدبر حركاته كي يبقى في مكانته، وأجرى على الأقل تغييرات سريعة للحد من تحركات العسكريين الذين تعدوا صلاحياتهم وحقوقهم بموافقة السلطة التنفيذية والجمعية) باسم الإيديولوجية ولكسر الآلة النفسية للجيش الفرنسي.

وفي نهاية سنوات 1940 وبداية سنوات 1950 بدأت الحاجة المادية إلى معرفة كيفية استعمال السينما في عالم البصريات الجديد «الاتصال» (الاتصال الحربي مع كوريا، الهند الصينية والجزائر). ومنذ ذاك الوقت، بدأت حرب الجزائر تتوافق مع رغبة السياسيين الفرنسيين (على وجه التحديد مولي ثم بعد ذلك ديغول)، وذلك باستغلال الصور التي لا تعكس وجود حرب في الجزائر، هذه السلطة القوية والوضعية الصحيحة الخاصة بعملية إنهاء الاستعمار، وفي الوقت ذاته وجود إرادة من أجل تنظير أفضل لتأثير السينما ووسائل الميديا في المجتمع الفرنسي. وأثناء فترة التدريب على هذه التغيرات الخاصة بدعاية الدولة، أرسلت بعثات تكوينية إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث تحصلوا بعد ذلك على دور قاطع في هذا المجال. وقبل محاربة فكرة «الدعاية» التي تطارد المخيلة الجماعية حتى ولو استمر استعمال الكلمة دون أي مشكلة في قلب الاتصال، فإن لادوكسا هو تجلي لظاهرة محايدة : الأخبار لا يجب أن تكون موجهة ولكن يجب فقط أن تقدم الحقائق. هذا المصطلح الخاص بالأخبار «الهادف» تم نشره خلال سنوات 1940 و1950 في الأوساط التجارية، قبل أن يصل في وقت متأخر إلى عالم السياسة في فرنسا.

كما أدرك بسرعة بعض الدبلوماسيين والسياسيين الفرنسيين من المتبعين للابتكارات الأمريكية في هذا المجال، أن مستقبل الجزائر سيحدد في الخارج، وذلك بفضل وبسبب التطور السريع للمعلومة ولعالميتها، إذ أصبح ذلك ممكنا بفضل الوسائل التقنية للاتصال السمعي البصري التي ازدادت قوة بشكل لافت. وما أدركه فعلا رجال الطليعة هو قوة وسائل الإعلام كسلاح نفسي تحديدا، التي بدأت في الولايات المتحدة خلال حرب الهند الصينية، فيما تطورت التجارب الفرنسية في الاتصال السياسي خلال حرب الجزائر، بقيادة روبرت لاكوست، موريس بورجي، غي مولي ثم شارل ديغول. حيث سيكونون قادرين على الاعتماد على

شبكة جديدة تماما من الرجال الذين غالبا ما ينتمون إلى مجال الإعلانات، ويعملون في مجال غير محدد من «العلاقات العامة».[79] لذلك فبين الدعاية، الإعلان والعلاقات العامة، سيتمكن هؤلاء المختصين من خلق حملات تحت ظل السلطة ووسائل الإعلام الكبيرة (خاصة التلفزيون الذي هو في طور النشأة)، هذه الحملات ستنتمي إلى ما لم يطلق عليه حتى الآن اسم «التواصل السياسي» غير أن المشكلة الوحيدة تكمن في زمن رد الفعل لتنفيذ إستراتيجية معينة : عندما يصبح كل شيء جاهزا، فإن ذلك سيسمح لديغول من تنفيذ تقرير المصير والكفاح ضد الجيش والأقدام السوداء الغاضبين بفشلهم السياسي في القضية الجزائرية.

بالنسبة للحكومة الجمهورية الفرنسية، التي ليس لديها نفس المشاكل في الوصول إلى وسائل الإعلام مثل الاستقلاليين،[80] كما كان استعمالها لهذه الوسائل مغاير جدا حيث ظهر الامتثال للقوانين الفرنسية، ويجب أن تظهر العديد من الإجراءات الحكومية. لهذا السبب فإن السينما هي وسيلة إعلام مثيرة للاهتمام بالنسبة للدولة، لأنها جمعت داخل قاعاتها المظلمة427 مليون مشاهد في فرنسا عام 1947، على الرغم من أن الأرقام ستنخفض لا محالة، لأنه لم يرتد هذه القاعات سوى 292 مليون زائر سنة 1963.[81] فقدان هذا التجمع سيؤدي إلى إعادة النظر في السياسة الإعلامية للدولة، ولأن التلفزيون سيتحمل الجزء الأكبر من المسؤولية في خسارة هذه النسبة، خاصة بوجود الولع ببرامجه الجديدة التي تكيفت مع الحياة وازدهار ما بعد الحرب، وهذه هي وسائل الإعلام الجديدة التي ستعتمدها الدولة في مناورتها خدمة لمصالحها. وضمن هذه السياسة الإعلامية العامة، أصبح الإعلام السينمائي عبارة عن دعم جوهري، وفقا لتطور الاحتياجات والتحسينات التقنية من الاستجابة بشكل أفضل للأيديولوجية.

من الهام أن ننتبه ومن خلال جوانب عديدة إلى أن الإدراك الفرنسي كان أقل فعالية عن ذاك الخاص بالجزائريين، بل ومتأخر جدا، لكن

سيكون عنيفا، بالنسبة للجزائريين في الضفة الأخرى من المتوسط، كانت ولادة جبهة التحرير والتوسان الأحمر حيث يمكن قراءة ذلك من خلال رؤية ثلاثية النشوء لحركة مناهضة للاستعمار، ثورية في كل من الهند الصينية وكامل البلدان المستعمرة في العالم، كرد فعل للعمل البسيكولوجي والإعلامي الجماهيري، وفي الواقع، فإن عنف الانتزاعات (وبعدها جاءت محاولات مميتة أكثر فأكثر) بدأ يسري في روح الاستقلاليين ويدفع المنطق الاستعماري إلى خلق صور عنيفة، صور تجسد تدمير العالم في حين لم يكن الشعب المسلم منطويا فيها بالكامل،[82] يتعلق الأمر إذن بزعزعة الأسس المادية والمعنوية للاستعمار، فيما خلق لدى الشعب أيضا الرعب من القصاص تجاه المحظورات الجديدة (المتعلقة بالكحول والسجائر) المحرمة باسم الإسلام، كذلك إشكالية الخونة و«خدام» لاستعمار مثيرة للغاية، يجب أن تسجل في العقول بالتأكيد وكأنها فيلم أو ملصق بشعار معين.[83] والدعاية السيئة ستقوم بالواجب لا محالة (لا نزال نراها في الحرب الثانية على العراق)، كما تترك أيضا للعدو الأكثر ثراء إمكانية القيام بدعاية عن طريق وسائل الإعلام الضخمة (الصحافة، الإذاعة، السينما والتلفزيون...).[84]

الهدف إذن هو السيطرة على العقول وخلق فاصل لا يمكن إصلاحه بين مجموعتين من الجزائريين، وذلك باستخدام تقنيات بسيطة (المنشورات، إذاعة بث من القاهرة) نشر رسائل التي تدعو إلى الوحدة العربية، وبالتالي معارضة الدعاية الفرنسية منذ عام 1954، على الرغم من أن السياسة الإعلامية لم تكتسب زخما إلا سنة 1956. «جاء ميثاق الصومام في20 أوت 1956، والذي شرح أهمية ودور المعلومات ووسائل الدعاية في عمل الجيش، وضرورة تكثيف عمل الدعاية على المستوى الدولي.»[85] أمام العمل الضئيل للفرنسيين، الذين فهموا ببطء دور وسائل الإعلام العالمية، كما تخوفوا من استعمال «الدعاية» من أجل الدفاع عن قضيتهم على

الصعيد الوطني. (الصعيد المحلي يكون بالطبع أكثر عدوانية في سياستها المتعلقة بالحرب النفسية)، كما يتطلب إجراءات أكثر صرامة تجد فيها الدعاية كامل مكانتها، ويتوقف ذلك في البداية على تحويل حجج الدعاية الفرنسية (على الجزائر، جيش التحرير الوطني وخسائر للجيش الفرنسي) إلى الرأي العام الدولي، وفي هذا السياق نورد قول سليمان الشيخ :

تشبه السياسة الخارجية لجبهة التحرير الوطني على وجه التحديد سياسة الحكومة المؤقتة وتتميز بالبراغماتية الأساسية التي تندرج ضمن منطق النضال من أجل التحرير الوطني : وكسب أقصى قدر من الدعم الخارجي والعزل الأقصى للقوة الاستعمارية في الساحة الدولية، مؤكدا وجودها على الصعيدين الوطني والدولي، وبواسطتها كذلك يتم نفي ادعاءات الهيمنة للقوة المهيمنة.[86]

ولذلك، فإن الإعلام الجزائري صار يصنع أساسا في الأمم المتحدة وفي البلدان الاشتراكية و«النامية» باستخدام وسائل الإعلام العالمية (الصحافة والإذاعة والسينما والتلفزيون حديث الولادة)، متجاوزا بذلك وبطرق متقنة وسائل الإعلام التابعة للمستعمر، الذي ظل يرفض طلبات البث على مراحل للاستقلاليين (المعتمدة حتى عام 1954)، حيث لم يسمح للاستقلاليين من البث المباشر لأفكارهم في المدن (أو حتى بثها عبر الجمعيات والتشكيلات الصغيرة القريبة من الحزب الاشتراكي حتى لا تشكل جمعات ضغط في فرنسا أو في الخارج). والاهم من كل هذا هو «إجادة الحديث» عن الجزائر في وسائل الإعلام الفرنسية وبالخصوص إلغاء الصورة الدولية لفرنسا حول الفعل الاستعماري في حد ذاته[87]، الجزائر جزائرية يعني هذا بالنسبة للكثيرين أنه أمر مدبر خارج الجزائر عن طريق مساعدة إرادية أو غير إرادية من طرف وسائل الإعلام الدولية.وسنرى ذلك عبر التجارب الأولى والفعالة ضد الدعاية الفرنسية التي أجريت في الولايات المتحدة الأمريكية وليس في فرنسا، انطلاقا من «أساس» إعلامي ودبلوماسي معاصر. من جانبها اتخذت السلطات الحضرية الفرنسية

سنوات عديدة لفهم كيفية عمل قواعد وسائل الإعلام، والتي أصرت على عدم التدخل الدولي في هذه المسألة، على الرغم من أن أنصار العمل البسيكولوجي (وهو اسم دعائي كغيره من المصطلحات الدعائية) قد رفضوا الانفتاح الدولي للقضية من أجل بقاء السيطرة المحلية للذهنيات. جبهة التحرير الوطني كانت قادرة على الاستجابة بسرعة وبوضوح وبلا خوف لممارسة الدعاية المضادة مستندة في ذلك إلى الرأي العام الدولي. في هذه الفترة ضاعت الهند الصينية عسكريا ونفسيا، أما في الجزائر فقد كان الجيش الفرنسي يعاني من صعوبات في السيطرة على جبهة التحرير أين تلعب الرهانات الاقتصادية دورا محوريا (خاصة البترول) وعليه الحرب الإعلامية هي الحرب الأولى التي كسبتها—ولو في جزء منها—الجزائر.

كانت جبهة التحرير الوطني تسعى في الأساس إلى الحصول على الاستقلال من خلال الضغط على السكان الجزائريين (جسديا ونفسيا) فيما مارس أيضا ضغطا مهما خارج البلاد وذلك من خلال (الصور والأفلام التي تم إنتاجها في تونس أو على الحدود إذ نادرا ما تم تصويرها داخل الأراضي الجزائرية). لذا كانت جبهة التحرير الوطني لا تسعى إلى التفكير في صورة الحرب وغيابها على المدى المتوسط بقدر ما كان هدفها تنفيذ «عملية» تستغل فيهاوسائل إعلام الغير (حتى أن عبان رمضان طلب من فوتيي الأرشيف الخاص بالمعارك). كما توضح لنا وعلى سبيل المثال الصور التي التقطها كرين تاكونيس من وكالة **Magnum** بدعوة من الأفلان والتي تندرج إلى حد كبير ضمن نطاق الدعاية.[88] وبالتالي، انعكس مبدأ عدم المساواة على المستوى الدولي، وأضحت حرب الصور، التي لم تعرفها الجزائر إلا على مستويات محدودة من المناطق الجزائرية والمدن الكبرى، في حين كانت تلعب فيه على المستوى الدولي دورا وهميا واستعماريا يميل بصورة واضحة لصالح الاستقلاليين الجزائريين. وعليه منيت فرنسا بالخسارة على الأرض الإعلامية ومنه الدبلوماسية، حتى ولو جاءت بعض

المبادرات الشخصية لتتداخل مع صورة أحادية الجانب اقترحها حزب جبهة التحرير الوطني والحكومة المؤقتة في الخارج. هذا الوسيط الإعلامي المتكون من نقيض الضعف والقوة هو انتصار للذين رفضتهم فرنسا ودفعت بهم في كل مرة إلى الهامش منذ عام 1830 وبصورة أكبر بعد عام 1945.

الفصل الأول

إنتاج مدني تحت التأثير

حتى نتمكن من فهم السياسة السينمائية للدولة الفرنسية أثناء حرب الجزائر، لابد من العودة إلى فترات سابقة وبالضبط إلى الفترة الممتدة من سنة 1954 إلى غاية 1962 والتي نعرف كم كانت حاسمة في مرحلة النزاع المسلح، لأنه وخلال هذه العشرية تم وضع البنية التحية والإيديولوجية لسينما الدولة، التي ستبدو نوعا ما مختلفة طوال فترة حرب الجزائر. وذلك جراء ميلها إلى المواجهة العنيفة اعتبارا من ماي -1945من خلال قمع مظاهرات الاستقلاليين-المتزامنة مع وضع النظام الجديد الخاص بالجزائر، ومع الحكومة المؤقتة وكذا الحكومات المتعاقبة للجمهورية الفرنسية الرابعة، كان لابد من الأخذ بالرهان الإعلامي وبـ«الجهود» الخاصة بالحاضرة «فرنسا الأم» اتجاه المقاطعات الفرنسية الثلاث.[89] وإذا كان الجيش متواجدا في الميدان، فإن دوره منكب على تنظيم الأمن قبل كل شيء للأوربيين في شمال الجزائر ضمن المنطقة العسكرية العاشرة،[90] لذا لم يعد للجيش نفس الدور الذي كان عليه مند سنوات، سيما مع عدد عمال متواضع في الجانب الدعائي والسينمائي ولم يعد يشارك في كل ما يحدث من تطورات السينما، وبالتالي تكلفت السلطات المدنية بهذا الأمر، على غرار الحكومة العامة للجزائر، وعدد من الوزارات، بالدعاية الخاصة بالفيلم في شمال إفريقيا حيث أوكلت شبح مهمة تغطية النشاطات الحكومية إلى المؤسسات في فرنسا كما في الجزائر.

مع نهاية الحرب العالمية الثانية، تغير وضع مسلمي شمال إفريقيا، والذين غالبا ما كانوا يعرفون قبل الحرب بـ«أنديجان» هؤلاء الذين شاركوا في الحرب إلى جانب فرنسا صاروا يطالبون بحقوقهم في المساواة مع المستوطنين الأوروبيين في الجزائر. كما أن الوطنيين الجزائريين صاروا

يطالبون أيضا بالحكم الذاتي للبلاد، وبالتالي كل هذا سقط على فرنسا التي خرجت لتوها من الحرب وتتمنى العودة إلى جغرافيتها الكبيرة لما قبل 1939، وعليه لابد من إعادة النظام في شمال إفريقيا وبالخصوص في الجزائر. سعت الدعاية إلى استعادة السلطة المنهكة للجمهورية الفرنسية وذلك عن طريق هدفين معلنين وهما : تقديم صورة لائقة عن فرنسا لـ«أنديجان» تسمح بمواجهة الانطباع السلبي الذي خلفته الهزيمة في أذهان سكان شمال إفريقيا. هذا من جهة. ومن جهة أخرى إنتاج أفلام باللغة العربية من أجلِ كبح المد القومي القادم من مصر والمشرق العربي، والذي عرف ناجحاً باهرا في أوساط السكان التواقون إلى إعادة معرفة ذواتهم. غير أن هذه المهام الدعائية لا تعترض سبيل الدولة في الواقع لكبت المتمردين.

استمرت الدولة مع بداية نوفمبر 1954 وبشكل طبيعي في التكفل بجزء هام من صور الجزائر عبر أفلام مدنية وعسكرية. وفي غالب الأحيان تكون السينما العسكرية كافية عندما يكون الجمهور هو القوات المسلحة أو الشعب الجزائري، لكن عندما يصبح الرهان متوجها للرأي العام الفرنسي والدولي، تصير الدعاية هنا غير مباشرة ولا تبدو منبثقة من السلطات نفسها وإنما تنطوي تحت لواء المنتجين «المستقلين» لاسيما بعد 1954–1955 والتي يمكن اعتبارها فترة التذبذب. السينما العسكرية هي المصدر البصري الوحيد للعمليات العسكرية «المحافظة علي النظام» في الجزائر اعتبارا من بداية 1956، وهي تشكل مصدرا مراقبا سيفيد مبدئيا صنع عدد من الجرائد المدنية. مثلما كان الحال عليه في حرب الهند الصينية، أين كانت الشركات المدنية هي التي تنتج المستجدات الإخبارية السينمائية. في حين أنها واقعيا تابعة لإدارة حكومية واسعة تختص في إخراج المواضيع ذات الجوانب العسكرية للحرب، حتى ولو كان هؤلاء المنتجين المدنيين من ناحية أخرى يمارسون وظيفتهم في مدن الجزائر.

فكر دعائيا.. عن طريق الفيلم

الحكومة العامة للجزائر والسينما.

إذا كانت كل من الدولة، الحكومة والجيش مهتمين عن كثب كما سنرى بالجزائر وبشمال إفريقيا بشكل عام، فإن (الحكومة العامة للجزائر) المعروفة باسم «GG» هي الهيئة الرئيسية للتمثيل الفرنسي في الجزائر (كما هو الحال في كامل المستعمرات)، حيث أن الحاكم العام هو الذي يأخذ على عاتقه التنظيم الإداري للبلاد وفقا للأوامر السياسية والتشريعية المقررة في باريس. هذا الأخير يتم تعينه من طرف وزير الخارجية، والتابع بحسب السلم التراتبي الإداري إلى مديرية الشؤون الجزائرية. وعليه أعطى رئيس المجلس في فيفري 1956 امتيازات لوزارة الخارجية فيما يتعلق بالجزائر، من خلال اعتماد منصب «وزير مقيم». والذي حل محل الحاكم العام. وفي جوان 1957 أصبح الوزير المقيم «وزير الجزائر»، الذي أوكلت إليه مهام الحفاظ على الامتيازات الوطنية في الجزائر : ثم في جوان 1958 تم إنشاء منصب المندوب العام للحكومة في الجزائر (المندوب العام في الجزائر بدءا من نوفمبر 1960) المنصب الذي استمر إلى غاية الاستقلال، ليحل محله بعد ذلك المفوض السامي لفرنسا في الجزائر، كما تزامن هذا التبديل في المفوضية العامة للحكومة مع إنشاء وزارة الشؤون الجزائرية في باريس التي تشرف من الآن فصاعدا (1960) على كامل النشاطات المتعلقة بالجزائر في جانبي ضفتي المتوسط.

بالإضافة إلى تطوير سياسة ثقافية متوجهة للسكان المسلمين[91] كانت فرنسا حريصة على التعريف بالجزائر للعالم المتحضر، وذلك لأغراض سياسية أكثر منها سياحية. وإلى غاية الحرب العالمية الثانية كانت الحكومة العامة تحوي على مركزاً للتوثيق، يضم بدوره مصلحة خاصة بالفوتوغرافيا، ومن بين مدرائها نجد ألكسندر بروميو المعروف بـ«صياد الصور» لدى

شركة لوميار والذي أخرج أيضا عدد كبير من الأشرطة حول موضوع الاستعمار، وحول الجزائر نفسها.[92] وذلك بهدف تزويد أعضاء الصحافة في الجزائر بالصور والنصوص التلخيصية وكذا في فرنسا عن طريق الديوان الجزائري بباريس والتابع للحكومة العامة للجزائر كما تم تصوير عدد من الأفلام بطريقة تعكس في المقام الأول كليشيهات فلكلورية موجهة لتشجيع السياح الحضاريين أو الأجانب الذين جاءوا إلى المكان[93].

نوهت مذكرة داخلية تابعة لمصلحة الصحافة بالحكومة العامة سنة 1945، بأداء مصلحة السينما حيث وضحت وبشكل جلي اعتمادها على الدعاية السينمائية : «منذ إنشاء مصلحة الصحافة بديوان الحاكم العام والذي كان في بداية 1938 والتي تولت بدورها كافة المسائل السينمائية حسب مخطط الدعاية إلى غاية 1942، أين تم إلحاق «متعامل إخباري» قدم من فرنسا إلى ديوان الحاكم العام والذي استلم كافة المهام الخاصة بالأنبَاء والمستجدات الجزائرية تحت تحفيز ومراقبة المصلحة.»[94] بعد واقعة فيشي، نشاط كثيف ميزّ سنوات 1943–1944 باعتبار أن مدينة الجزائر العاصمة كانت عاصمة فرنسا الحرة، ومن ثمة مركزا مهما للدعاية. تأسس الديوان الفرنسي للمعلومات السينمائية في أوت 1943، من طرف الجنرال جيرود منذ بداية سنة 1945 أصبح الديوان نشطاً جداً في الجزائر من أجل الدعاية الخاصة بالتحرر، بعد ذلك سيترك الديوان مكانه بعد اتفاق مع مصالح الأخبار الأمريكية والأنباء الفرنسية وهي شركة تابعة للدولة .تابعت للحكومة العامة للجزائر عن كثب نشاطات المكتب الفرنسي للمعلومات السينماتوغرافية وبعده شركة الأنباء الفرنسية على الرغم من اعتمادها النظري في ذلك على وزارة الإعلام، وبالنظر إلى غياب مصلحة سينما حقيقية على مستوى الحكومة العامة ظل المكتب الفرنسي للمعلومات السينماتوغرافية هو المكلف خلال فترة نهاية الحرب بتنسيق عمل السينما في الجزائر.[95] ولعل حل المكتب الفرنسي للمعلومات السينماتوغرافية

يعد نقطة الانطلاق لتنظيم احترافي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية في الجزائر.[96] كما يمكننا أيضا تسجيل ولادة «مصلحة التوزيع السينماتوغرافي» سنة 1943 على مستوى الحكومة العامة للجزائر[97] والتي كانت في بداية الأمر تابعة لمصلحة المسلمين للمعلومات والتوثيق ثم استمرت في الوجود في إطار مصلحة السينما، إلى غاية 1962 وذلك لأغراض دعائية كما سنرى من خلال بث الأفلام الفرنسية في الجزائر تحديدا للسكان المسلمين الذين لا يمكنون من الولوج بسهولة إلى قاعات السينما.

الحكومة العامة للجزائر هي المكلفة بالجوانب المادية في الجزائر، ليس فقط في مجال الدعاية عبر الفيلم، ولكن أيضا فيما يخص بالجانب التقني للبث السينمائي على مستوى قاعات العرض: «بطبيعة الحال، المديرية العامة للشؤون الاقتصادية هي التي تأخذ على عاتقها الجانب الاقتصادي للسينما وتتكفل بالقرارات بصورة عامة، لكن بعد استشارة مصلحة الصحافة.»[98] هذه الأخيرة اكثر واق لحالة السينما، وبالتالي من وجهة النظر هذه، تهتم الحكومة العامة للجزائر كذلك بالصعوبات التي واجهت الصناعة السينماتوغرافية في الجزائر، لاسيما وأنها مستمرة إذ ستظل حتى نهاية حرب الجزائر[99] في الواقع، تتطلب مهنة السينما عادة توجيهات وطنية، غير أنه يبدو أنها تتمتع باستقلالية نسبية، من جهة، أخرى عاشت قاعات عرض صغيرة أزمات متكررة، ومن جهة أخرى تشكلت لوبيات وكذا العديد من قاعات العرض في الجزائر التي نادرا ما تكون تابعة للمالكين، الأمر الذي خلق شكلا من أشكال الاحتكار سبب قلقاً للسلطة.

إن إنشاء مصلحة للسينما على مستوى الحكومة العامة للجزائر والتي لم تتدخل إلا متأخرة، وبالضبط سنة 1947، هذا التاريخ له مدلوله الخاص، ذلك أنه جاء بعد عمليات القمع المميتة التي قام بها الجيش الفرنسي على خلفية مظاهرات ماي 1945، وكذا الدخول التدريجي للاستقلاليين إثر القابلية التي قدمها السكان الجزائريين. قررت فرنسا بهذا الخصوص عام

1947 التوفيق بين ما يعتبره الكثير من أوروبي الجزائر هبة، وما يعتبره الوطنيون غير كاف، وذلك بالتغيير في وضع الجزائر والجزائريين، إن إنشاء مصلحة السينماتوغرافية في هذه الفترة بالذات يبدو وكأن لها علاقة برغبة الحومة الفرنسية (وبالتالي الحكومة العامة للجزائر) من أجل إظهار الإرادة الفرنسية للجمهور في تقديم ما هو أحسن وأفضل للأرض الجزائرية. كما يمكن أيضا رؤية الرغبة يمكن للمرء أيضا أن نرى الرغبة في عقلنة الهياكل الإدارية الخاصة بالدعاية حتى يتم الحصول على نتائج أفضل، إذن لدينا فقط أفلام أنتجت منذ 1947 بواسطة مواربة مصلحة الصحافة التي قامت بإتمام الخطة المصنعة المهيأة للجزائر والمقررة في باريس.

وعليه تم إنشاء «مصلحة السينما» بناءا على المرسوم الصادر في 22 ماي 1947، التابع دائما إلى مصلحة الأخبار والتوثيق للحكومة العامة الجزائرية بحيث تشتمل على فرعين : الأول وهو الفرع العام الذي : «يتولى التنسيق مع المركز الوطني للسينما ، أين يدرس ويعد النصوص التنظيمية، ويشجع على ابتكار وتطوير الأعمال الاجتماعية للسينما، كما يتكفل هذا الفرع بتنفيذ النصوص التنظيمية.» وكذا قسم التربية والثقافة الذي يتولى من جانبه كافة المسائل غير التجارية المتصلة بالسينما كما يسعى أيضا إلى إثراء السينماتيك المركزية للتربية والثقافة بمختلف الانتاجات من أفلام وثائقية ومشاهد محددة وعند الضرورة اقتناء عتاد وأفلام.»[100] بالإضافة إلى هذين الفرعين هناك «اللجنة الجزائرية للسينما» والمتكونة من الموظفين والمحترفين في مجال السينما، والتي تم إنشاؤها في الفاتح من جوان 1950، والتي قدمت : «رؤيتها الأولية حول كامل القرارات التنظيمية للحكومة العامة المتعلقة بالصناعة السينماتوغرافية الجزائرية، وكذا حول كامل القرارات المتعلقة بتوزيع البطاقة المهنية وتصديقاتها.» هذه البطاقة المهنية التي تمكن من تنظيم مختلف فئات العاملين ذات الصلة بالسينما موزعين كانوا أو عارضين ومخبرين.

مصلحة البث السينماتوغرافي (SDC) التي سبق ذكرها والتابعة لمصلحة السينما هي المكلفة رسميا بالتنظيم والرقابة على مستوى الحكومة العامة للجزائر –[101] لجنة حقيقية للرقابة لا يبدو أنها تأخذ مكانها إلا خلال حرب الجزائر، وبذلك بدعم من الجيش.[102] ظلت أيضا الحكومة العامة للجزائر على اتصال مستمر مع وزارة الداخلية لاسيما فيما يتعلق بتطبيق القوانين، وبالخصوص النصوص الجديدة المنشورة بعد الحرب، كتلك الخاصة بميثاق الصناعة السينماتوغرافية في 1952 والقانون المساعد (الصادر في 1948 تبعاً لاتفاقات بلوم–بيرنز)[103] التي سمحت بإنتاج أفلام مؤسساتية على الفور، فضلا عن تجديد القاعات ووضع نسخ عربية للأفلام الفرنسية الطويلة، ومثلما هو الحال دائما، فإن التشريعات السينمائية الخاصة بالجزائر تختلف عن تلك الموجودة في فرنسا، إذ يتعلق الأمر إذن بحمل خصوصيات البلد. أما إذا ما أرادت الحكومة العامة للجزائر استغلال الاحترافيين في مجال السينما في الجزائر، فلابد من تعديلات تشريعية تقرر في باريس والتي لا تترك الوزارة تقرر لوحدها بل وعلى العكس إنها تريد البقاء حتى تتمكن من تنفيذ الإصلاحات على أرض الواقع[104].

لكن ما عدا التنظيم والدعم في المجال السينماتوغرافي المنجز في الجزائر (والذي سيستغرق وقتا أطول في نهاية حرب الجزائر)،[105] فإن الدور المنوط بالحكومة العامة للجزائر ـ بطبيعة الحال هو دور حاسم في عملية أداء الدعاية السينمائية الخاصة بالجزائر، سواء ما تعلق بالأنباء والمستجدات أو بالأفلام الوثائقية، لأنه إذا كان للوزارات والتنظيمات الباريسية دوراً تلعبه في هذا التقسيم. فإن الحكومة العامة للجزائر تتكفل عمليا بمشاريع الأفلام من خلال مصلحتها السينماتوغرافية،كما تتكفل أيضا بالجوانب المالية والإيديولوجية. تقرر الحكومة العامة للجزائر أيضا دراسة الجدوى ثم تحدد قيمة هذا الإنتاج السينمائي الذي سينجز تحت الطلب. مثلما يؤكد رئيس مصلحة التوزيع السينمائي بيار موراتي : تتضمن البرامج

المعروضة في الهواء الطلق بالجزائر بواسطة حافلات السينما «cinébus» التابعة لمصلحة أو على مستوى قاعات العرض الموضوعة تحت تصرفها، عبر مختلف التنظيمات الثقافية والاجتماعية، الرسمية أو الخاصة، خيارا متوازن وموجه بصورة جيدة سواء كانت أفلام وثائقية، التعليمية بالأبيض والأسود أو بالألوان، باللغة العربية أو بالفرنسية، أفلام قصيرة كانت أو رسوم متحركة ترفيهية فإن القسم الأكبر من هذه الأسطوانات تم إخراجها من طرف مصلحة السينما الجزائرية وهي هيئة إنتاج تتعامل مع القطاع الخاص.»[106] ويبدو أن «مصلحة السينما الجزائرية» تقوم بتصوير جزء من هذه المشاهد إلا أنها نادرا ما تنتج أفلاماً من دون التعاون مع شركات الخاصة : كما يذكر موراتي نفسه أن سيارة جيب تستخدم في نقل : «فرق التصوير التابعة لمصلحة السينما الجزائرية».[107]

لكن خارج هذا الإنتاج المحلي، عادة ما تكون الصفقات محسومة مباشرة مابين الحكومة العامة للجزائر والمنتجين المدنيين، من دون أن يظهر ذلك في العقود المسجلة في السجل العمومي للسينما (RPC ثم السجل العمومي للسينما والسمعي البصري)، والمحفوظة على مستوى المركز الوطني للسينما اعتبارا من سنة 1945. في ظل هذا السياق السياسي والاقتصادي المتوتر، كانت الحكومة العامة للجزائر هي الممثل الرسمي لصوت فرنسا في الجزائر، وبالتالي تتحكم في الميدان أكثر من المكاتب الباريسية، لاسيما الحاجة إلى دعاية خاصة، مكيفة مع السكان المحليين أو الجمهور الفرنسي والتي تدفع بالدينار الجزائري وليس الوطني، حيث أن الجزائر تحصلت على استقلالها المالي منذ 1900. عامل مهم أن تأخذ الحكومة العامة للجزائر مصلحة السينما في حسابها إلى جانب مصالح أخرى كثيرة تعمل على مستواها، والتي تقوم على مجموع موظفين غالبيتهم «أوروبيين» يقومون بالتأكيد على تقدم العمل الميداني، وأيضا على الأرجح هم الأكثر حزما في إنتاج صورة موجهة خاصة بالجزائر،

في الواقع هؤلاء في الغالب ما يكونون من الأقدام السوداء.[108] العاملين بالمصلحة والذين يذهبون لرؤية رئيسهم الذي يوقع على الحوارات أو سيناريوهات الأفلام.[109]ضمن هذا التنظيم كانت مكانة الجزائريين المسلمين جد محدودة، لا يوجد عنصر من العناصر المتطورة أو المذكورة أعلاه سيكون سببا من الأسباب في بداية الحرب وحتى سنة 1958، بمعنى أين تظل المصالح تقوم بعملها بشكل طبيعي وبالخصوص وزارة الجزائر التي خلفت الحكومة العامة للجزائر. هذا التغير سيتضارب مع الاسترجاع الجوهري لجميع المصالح الإخبارية ما بين سنوات 1958 و1960.

يجب التمعن في الإنتاج الذي تم إخراجه قبل الحرب، ثم خلال حرب الجزائر (النظام لا يتغير في الأساس مع أن المؤسسات تتبدل) وليس كما مع مجموعة من الأفلام غير المتجانسة والتي عالجت موضوع الجزائر، وأخرجت من قبل «تقنيين» ضمنت فيها مصلحة السينما التابعة للمفوضية العامة للجزائر/الحكومة العامة للجزائر على أساس أن هؤلاء التقنيين هم منتجين أو منتجين مشاركين، ممولين ومشرفين. وعليه فإن المنتجين المدنيين ملزمين بالجانب المادي للأفلام وكذا على إمكانية إخراجه أيضا، وذلك جراء القرارات التي جاء بها الواقع القاسي في الجزائر. وتجدر الإشارة إلى أنه ومع هذه الوضعية ومستجداتها السينماتوغرافية، فإن الأنباء الفرنسية وهي شركة تابعة للدولة، أنتجت عدد من الأفلام القصيرة تحت موضوع بلدان شمال إفريقيا، بما في ذلك الجزائر، بتمويل شمال إفريقي (وبمساعدة الدولة المغربية والتونسية) فكانت تنجز مشاريعاً مميزة كما أكده روجر موركانتون سنة 1947. [110]

وبالمقارنة مع طريقة عمل الأنباء الفرنسية، وحالة شركة إنتاج خاصة، فإن فريق العمل مهتم بفهم السينما المنتجة تحت الطلب في الجزائر. هذه «الشركة التعاونية العاملة في إنتاج الأفلام»، هي نتيجة حلم لم يكتمل للرؤية السينمائية الخاصة بنقابات اليسار، على الرغم من أن القوة الوصية

للدولة كانت تعاني من بعض الصعوبات عقب خروجها من الحرب، والتي قادها ماري–آن كولسون مالفاي إذ استفادت في أواخر سنوات 1940 وبدايات سنوات 1950 من الكثير من العقود لإخراج أفلام دعائية خاصة بالجزائر بما في ذلك الأفلام التالية (الواد ، واحة الألف قبة، أصابع الله، قافلة الضوء وأيضا توقف في وهران. بالنسبة للفيلم الأخير الذي تم إخراجه سنة 1949، وهو موجه في الأساس لتعزيز العمل الفرنسي لدى الوهرانيين، حيث نجد رسالة من مديرة ومخرجة فريق العمل إلى مدير مصلحة السينما ـ بالحكومة العامة للجزائر توضح جيدا علاقة التبعية التي نجدها بين هذه الشركة والإدارة : « لقد انتهيت اليوم من التصويبات التي طلبتها مني حول الفيلم الخاص بوهران، مع أنني كنت قادرة على الحصول على مناظر أهم بكثير من براميل النبيذ وأحمال صناديق الفاكهة المبكرة، والتي كان بإمكانها أن تعطي للميناء حركية أكثر أهمية.»[111] وعليه فإن رغبة معينة لمسؤولين عن السينما بـ يمكنها أن تضع قالبا محددا على حسب أهوائها لفيلم من إخراج شركة حرة في خياراتها الافتتاحية وأكثر من ذلك محسوبة على اليسار.[112]

ومع أن هذه الأفلام منتجة بأموال عمومية ومضطرة لتوافق الرؤية السياسية لفرنسا (وكذا رؤية أوروبي الجزائر) حول الجزائر، يجب عليها أن تحصل على موافقة لحنة المراقبة في باريس حتى يكون الفيلم قانونيا تماما، وتعطى له الشرعية الكاملة بين الإنتاجات الأخرى التجارية التقليدية.[113] غير أن استغلال الفيلم لا يزال خاضعا لحق نظرة قوية من جانب الحكومة العامة للجزائر على نحو ما أكده الحاكم العام لمديرة فريق الإنتاج : «يشرفني أن أؤكد لكم أنكم المكلفون بالاستغلال التجاري للأفلام التي قمتم بإخراجها لحساب الحكومة العامة للجزائر، سوف تكون اللجان على الأغلب قوية. لكن أطلب منكم التقدم للتصديق على كافة عروض الشراء الخاصة بالأفلام. علاوة على ذلك، لا يمكن الحفاظ على لقب«منتج»

لأنه وتبعا للمعاملات التي تجمعنا، هذا اللقب يخص الحكومة العامة.»[114]
وعليه، يتوجب على شركة الإنتاج ليس فقط دفع نسبة مئوية من الأرباح التي يتم جمعها على كل فيلم، ولكن يجب أيضا انتداب اختيار المشترين إلى الحاكم العام، وأخيرا وبما يتعارض والقواعد المعمول بها في الأوساط السينماتوغرافية، تفقد هذه الشركة في النهاية لقبها كمنتجة (والذي يغطي أيضا خلال هذه الفترة على الجانب الجمالي) لصالح الحكومة العامة للجزائر.

يمكن للحكومة العامة للجزائر أن تقوم بإشعار مباشر لشركات الإنتاج، كما هو الحال بالنسبة لأفلام منتسوري والتي استجابت أيضا سنة 1953 إلى طلب الحكومة العامة للجزائر :

« سيدي. لقد تلقينا مراسلتكم بتاريخ 26 أفريل، ونقترح عليكم المشاركة في إنتاج أفلام قصيرة متنوعة والتي سيكون تموينها على حساب إدارتكم، المواضيع المقترحة نريدها أن تكون ذات فائدة كبيرة وسنكون على استعداد تحمل تكاليف فيلم أو إثنين من هذه الإنجازات والتي سوف تقدموها لنا.»[115]

غير أنه يمكن للمنتجين تسبيق الإشعار المقدم مباشرة إلى مصالح ، وذلك منذ جويلبه 1945، وفي هذا السياق كتب مدير شركة أفريك فيلم إلى الحاكم العام ما يلي :

«مع تطوير نشاط شركتنا في مجال الإعلان لإنتاجات شمال إفريقيا وغيرها من الحاضرة الفرنسية، نريد أن نضع شركتنا تحت تصرف الدعاية الاقتصادية بغية تعزيز عودتها إلى العمل، كما أننا نعتقد أنه من الممكن القيام بأفلام وثائقية حول إفريقيا الشمالية موجهة لجمهور فرنسا والذي للأسف لا يعرف الكثير عن الإمبراطورية الاستعمارية الخاصة ببلده.»[116]

وعليه تقوم هذه الشركات بكل ما في وسعها لإرضاء المشرف ولا يترددون في تزييف أوفي تخليد كليشيهات نمطية حول الجزائر، مثلما سنرى لاحقا بمزيد من التفصيل، واحدة من بين البيانات الأساسية لهذه الأفلام والمشاريع التي أخذت وبشكل واضح في معارضة الجزائر»قبل» والجزائر

المعاصرة المزيفة من طرف الفرنسيين. سيناريو الفيلم حول دور الأطباء، بعنوان «تفان» يظهر جليا «ما كان رؤية سائدة قبل وصول الفرنسيين» : «أكواخ بائسة، دواوير وأطفال في ثياب رثة، بعض اللقطات الخاصة بالمتسولين أكثر قذارة مما هي عليه، (كما أن هذه المشاهد التصويرية تتجنب إظهار المكان والزمان حتى يضيع الفضاء والوقت تماما.) ومن خلال هذه الرموز الخاصة بالجزائر من دون فرنسا والتي تستشفي فيها العظمة الفرنسية، لاسيما وأن الحكومة العامة للجزائر كانت مكلفة بتجسيدها على التراب الجزائري، وفي نفس الفيلم يجب إذن : «التأكيد على التناقض بين النظافة والرفاهية تقريبا في تنصيب هيئة (الطبيب والمرضى الفقراء) لأن الطبيب لا يمارس مهنته وإنما هو إكليروس حقيقي.[117] وبناء على ذلك، فإن غالبية الأفلام جاءت معادية لحاجة ملتبسة : وهي تصوير الجزائر عتيقة وفقيرة، ومن أجل هذا استعملت حقيقة الجزائر المعاصرة، المشيدة أيضا في الدعاية لأجل منافعها على السكان، «أطفال الثياب الرثة» وغيرهم من «المتسولين المتسخين» ويفترض أن هذه الصور قد وجدت في الماضي قبل الاستعمار وعليه فإن ظهورها في السينما جاء بناءا على وضعية من المحتمل أن لا تكون موجودة أصلا. هذه الرؤية التكوينية المتناقضة تعد لبّ الإيديولوجية الخاصة بالدعاية الفرنسية، ستعود إلى الواجهة خلال حرب الجزائر، إنها إذن رمزية السلطات حتى تجني من خلالها أكثر التأثيرات فائدة ، إذ لا تتردد من أجل تكريس ذلك في إذلال الأنديجان أمام طبقة النبلاء الفرنسيين ومؤسساتها.

لعل الرغبة في إظهار الحياة «التقليدية» للجزائريين، شجبت حضارة لم تتغير منذ قرون، والتي كانت تعيش في عالم متوازي مع فرنسا الحديثة الحاملة لأكثر التكنولوجيات تقدما، والتي واصلت تقدمها ما بين سنوات 1940 و1950 (هذه النزعة انعكست أثناء حرب الجزائر) وهي الإيديولوجية الرائعة الجديرة بالتصوير فيما يخص تمثيل السكان وتقاليدهم، إلا أنها

إيديولوجية غير مغرضة وتهدف قبل كل شيء إلى تطوير الدعاية ذات طابع التجاري لصالح الجزائر من خلال تشجيع الصادرات عن طريق خيال الشمال إفريقي والذي صار معروفا. وحسب مذكرة مؤرخة بتاريخ 1953 التابعة لنائب مدير ديوان الحكومة العامة للجزائر والتي توضح بشكل خاص هذه النقطة، بحيث رفض هذا الأخير لشركة فرانكول (وهي أيضا المنتجة لعدد كبير من الأفلام الجزائرية) استغلال فيلمها الموسوم السجاد الجزائري في فرنسا (الذي رغم الانتهاء من تصويره، لا يبدو أنه تم بثه) وذلك بسبب عدم رغبتها في إظهار القيمة الحرفية للتقاليد الجزائرية :

«...كان يجب عليكم التركيز وبطريقة معينة على التقنية الحديثة للإنتاج الصناعي. والذي كان يمكن أن يكون أكثر ملائمة لتحقيق توازن الفيلم في إعطاء مساحة أكبر للتقنية العالية وبالألوان، وذلك لتصير ذات طابع عائلي لتتمكن من ترغيب وإغواء المشاهد. من المؤسف أنكم لم تبرزوا خصوصيات التصنيع، ولا أساليب العمل الأصلية التي تسمح بالتميز بين الإنتاج المحلي عن غيره. لاسيما وأنها صور تستحق الوصول إلى الشاشة، حتى نقدم للمشاهد عرض عن التنوع والأصالة الخاصة بصناعة السجاد الجزائري. أما الفيلم الذي قمتم بإخراجه – كما هو عليه الآن—فهو يقدم فكرة غير كاملة ولا يخدم الدعاية التجارية التي تريد تطويرها. وعليه قد نخشى حتى على هذه الصور أن لا تحرض الوسط التجاري المتحضر ويمتنع عن ممارسة تداول السجاد الجزائري. وبالتالي قد يؤدي إلى تأثير معاكس لما نتمناه، على حساب مصالح الصناعة الحرفية الجزائرية.»[118]

وكما نرى، إن أثار الأفلام المنتجة تتجاوز المصلحة الوحيدة للسينما لأن هذه الأفلام لها أهمية حقيقة بحيث يتم تقيمها في عمق أجهزة الحكومة العامة للجزائر حسب فائدة الفيلم من الناحية الاقتصادية الجزائرية أو من ناحية خدمة فكرة الجزائر فرنسية. وعليه يجب أن تظل تقنيات الإنتاج الخاصة بالصناعة الحرفية أمام عيون نائب رئيس الديوان للحكومة العامة للجزائر من أجل دواعي تجارية (هذه النوعية من الأفلام مكرسة للسياح، والمشترين المحتملين، وكذا لسكان الحاضرة الفرنسية) في حين أن الأفلام

الأخرى (موجهة في غالب الأحيان إلى السكان الجزائريين) تبرر وعلى العكس من الأفلام الأولى الفوائد الصناعية لصالح فرنسا.هناك عدد لا يحصى من الأفلام تشير إلى الحضارة «المتأخرة» في الجزائر من أجل أن تبين في الطليعة التقدم الذي لا ريب فيه والمحرز بفضل التكنولوجيات الفرنسية، والذي ينم عن نظرة أبوية من طرف فرنسا اتجاه مستعمراتها. إن الصناعة الحرفية العربية أو الأمازيغية مميزة ولكن غير منتجة. إذ أمامها الكثير لتتعلمه من الفنيين الفرنسيين : ومع ذلك تبقى من بين الأمور التي تستغلها الدعاية، عن طريق صور الحرفيين المستعملة في المعارض الاستعمارية لعشرات السنين من قبل، إذ يتعلق الأمر باستخدام صور «عالية الجودة وبالألوان» لإغواء المشاهد، والذي يعني إظهار الرفاهية في الكليشيهات البصرية حتى تتجذر في المخيلة الغربية، مع تسليط الضوء على مساهمة التكنولوجيات الفرنسية في بناء الجزائر «الجديدة». وبالتالي نحن أمام منطق مزدوج، يبدو ظاهريا متناقضا، ولكنه في الواقع مكملا وذلك لاستخدامه لنوعين من الأفلام السينمائية حول الجزائر، على شاكلة الحماسة التي أنتج بها فيلم صدى الجزائر سنة 1950 والذي يظهر جليا السياسة «الأوروبية» اتجاه الشعب الجزائري.

تحت الدافع السعيد للسيد.ج. ماير، فإنه هناك في الواقع عدد من الأفلام التي أنتجت بفضل تقنيين محترفين، البعض منها موجه خصيصا للتربويين، والبعض الأخر للعملاء والتي يمكن أن نسميها «تجارية». القيمة التعليمية للأفلام الأولى، والدور اللامع الذي يمكن أن تلعبه على المستوى الاجتماعي، والتي لا نقاش فيها والموجهة للمناطق النائية لمقاطعاتنا الجزائرية الثلاثة، إذ غالبا ما يكون فيها التعليق مدرجاً بالعربية، لأنها تقدم مساعدة ممتازة في النضال الذي تقوم به المؤسسة التربوية ضد المرض، في ذات الوقت ترشد بكثير من البراعة الشباب في اختيار مهنتهم المستقبلية. أما بالنسبة للمنتجات الأخرى فهي مصممة وفق ذوق رهيف، مهمتها محددة للغاية، لأنه يتعلق الأمر هنا بإظهار الوجه الحقيقي للجزائر، ومناظرها الطبيعية الخلابة، مؤسساتها وثرائها الطبيعي، وكذا فنها

ومختلف جوانبها الجميلة الأخرى لشعب الحاضرة الفرنسية وكذلك للخارج من أجل إظهار تعلقها بالجزائر وشعبها. [...] بعد هذه العروض لم يعد جائزا، نسيان بأن بلدنا لن يتوقف عند حدود المتوسط.[119]

التفريق بين «الأنواع» انتاجات السينما الكولونيالية واضح وفعال على العقود على الرغم من أنه من الصعب إدراك ذلك في الأفلام نفسها. وهذا دليل على تداخل بين السياحة والجانب الصناعي، في سنة 1954، مؤلف أخر شمل كل هذه الإنتاج تحت مصطلح «فيلم سياحي»، «وهو نوع يمكن من خلاله أن تستخدم ويساء تقديم الحياة الصناعية والحرفية (السجاد، صيد الإسفنج، سمك التونة، الفخار..الخ) تحت هذه الأبعاد الأصيلة، والفنون والعادات لاسيما الفلكلور المحلي، (كالرقصات ذات الطبوع المختلفة، والزواج على الديانة الإسلامية، وعروض رقصات الثعابين، وكذا الموسيقى وغيرها) بالإضافة إلى إظهار المواقع الخلابة.»[120]سنعود لاحقا بالتحليل حول التمثيلات التي تحملها هذه الأفلام، لكن نريد الآن تبين بواسطة ماذا أخذت هذه الانتاجات الواسعة مكانها، وما هي الحاجات التي تلبيها؟ لأن هذه الأفلام المكلفة هي جزء من منطق الجمع الذي يتوجه في جزء منه في غالب الظن إلى تطوير الروابط الاقتصادية و»العاطفية» ما بين ضفتي المتوسط، خاصة المتعلقة بالسياح والمستثمرين الحضاريين، ومن جهة أخرى وعلى العكس نقل صورة فرنسا السخية مع السكان المسلمين التي تسعى إلى ترسيخ مبادئ النظافة والزراعة في أذهانهم، وعليه تبدو إذن فرنسا وكأنها نزيهة ماليا.

يستند كامل هذا الإنتاج على عنصر أساسي مع أنه لا يتم الإعلان عنه : إذا كانت هذه الأفلام تظهر قيمة الجهد الفرنسي في بعث الحضارة، وعليه يجب إذن مكافحة الوطنية الجزائرية التي تريد أن تضع حدا للاستعمار الفرنسي. وبالتالي ومن دون حتى الإشارة في هذه الأفلام إلى وجود خطاب معادي داخلي لدى السكان الجزائريين، تحاول السلطات الفرنسية إظهار

المداومة «الزائفة» لجهد فرنسا في الجزائر، وخاصة اتجاه السكان المسلمين. مع بداية عام 1945، قامت فرنسا بإخراج أفلام مدعومة بالعتاد والتقنية من أجل إظهار عصرنة الجزائر ورفعها إلى المعايير الفرنسية، مع أن فرنسا هي نفسها التي طردت في معظم الأحيان السكان الأصليين من أجود الأراضي الجزائرية في القرن التاسع عشر لصالح المعمرين، وذلك حتى تحد من الطبقة الارستقراطية الخاصة بالأنديجان. قامت السينما الدعائية الفرنسية في الجزائر بالرد على الاتهامات الموجهة للاستعمار الفرنسي، وذلك حتى تتصدى للوطنية الجزائرية المتزايدة والتي تستغل الحقيقة التاريخية والمادية للاستعمار. وذلك عن طريق إخفاء الحقيقة، لذا تعد هذه الأفلام شواهد مثالية لسياسة «الاستيعاب» من طرف فرنسا نحو الجزائر (وهذا يفسر الخطاب الأوروبي)، والتي ترفض أن تأخذ ذلك بعين الاعتبار ما دام هو الوقت لقمع المقترحات الوسطية للانفصاليين وبقسوة لاسيما الأكثر حسما من بينهم.

ظهرت الضغوطات على العمل الإبداعي في الجزائر مع بداية الحرب العالمية الثانية، ثم خلال حرب الاستقلال وبداياتها الأولى، مما أدى بالسلطات المحلية إلى التفكير قبل ذلك بضرورة وضع وتنظيم دعاية عقلانية ومدروسة. تتناول»مذكرة حول الدعاية الجزائرية» تضم حوالي 33 صفحة مختلف التعديلات التي تجعل من الجزائر تملك استقلالا ذاتيا من الناحية الدعائية، ومهيأة للملاحظة التي تقول : «لا يوجد هناك شك في أن الحياة المعاصرة للدول تحمل دعاية ممنهجة بحيث أصبحت الآن ضرورية.» ومن أجل الاستناد على ضرورة وجود دعاية قوية، «ولأن دولا أخرى مارست الدعاية المؤذية على الدولة فذلك يعد كافيا للتبرير.» وهي طريقة لوضع الجزائر في السياق الخطير لشمال إفريقيا. لكن المؤلف «المجهول» للمذكرة لاحظ بعناية أن السياسة الجزائرية القادمة من فرنسا لا تسمح بدعاية بسيطة وفعالة قريبة من العوام. في الواقع، وحتى عشية

الحرب، «المنعطف القاضي بأن فرنسا قد تعطي الآن للإتحاد الفرنسي بإمكانه إحباط التوجه نحو اندماج الجزائر في الحاضرة الفرنسية الكبرى. ولعل التوجهين المتعلقين بـ(الاستيعاب والإتحاد الفرنسي) هما اللذان نفذا بالتوازي على الرغم من تناقضهما». ومن ثمة فإنه من الضروري إنتاج دعاية سياسية واجتماعية من أجل ترسيخ التصور الفرنسي للجزائر. كل شيء ملائم لتمرير رسالة الجزائر فرنسية. أما فيما يتعلق بتطور السينما في جانب العتاد فغن المؤلف يلاحظ ما يلي :

توجد قبل الآن مصلحة للفتوغرافيا والسينماتوغرافية. غير أنه لا يبدو أن هناك وفرة في الوسائل التي لها علاقة مع الاحتياجات الحالية للدعاية الجزائرية. وقد لا يكون من الممكن حاليا في مصلحة رسمية إنتاج عدد كبير من الأفلام حول الجزائر بصورة عامة أو في بعض جوانبها الخاصة. الثمن سيكون بلا شك مرتفع جدا، لذا من الأفضل أن ننتج عددا ضئيلا من الأفلام، لكن بجودة وثائقية فنية وتقنية عالية المقام، الجزائر، ومن خلال مناخها جاهزة لإخراجات سينماتوغرافية يمكنها جذب المنتجين على مستوى الحاضرة الفرنسية وكذا في الخارج والذين أظهروا في الآونة الأخيرة توجهاً للعمل والاستثمار في المغرب.[121]

إن إنتاج الأفلام الرواية الطويلة برمته هو إنتاج خاص، حيث يكاد يكون غير متطورا في الجزائر، على عكس الأفلام الإخبارية والأفلام القصيرة الوثائقية التي استفادت إلى حد كبير من إرادة نشر الإيديولوجية الفرنسية عبر السينما، ومن سياق الحرب الذي لم يغير مطلقا من الوضع. بالنسبة للوزارات وكذا للحكومة العامة/ وزارة الجزائر الذين غالبا ما يدفعون إلى حد ما مستحقات الأفلام أو الأخبار، لذا فمن المهم الاستمرار في إنتاج هذه الأفلام تحت اسم فرنسا، من دون أن يتم ذكر جهة الدعم المالي–عكس ما كان معمول به قبل الحرب، أين كانت كفالة «GG» تعتبر أمرا مرجعيا (حتى أن اسمها يمكن أن يظهر في الجينيريك) مع سنة 1955، استبدلت السينما العسكرية بالسينما المدنية، لكنه ومنذ سنة 1958 ومع

الإصلاح السياسي الذي باشره الجنرال ديغول ستشهد الهياكل السينمائية تغيراً مهماً (مع المفوضية الجزائر ووزارة الشؤون الجزائرية)، التغيير سيشمل أيضا الموضوعات المعالجة في الأفلام الموجهة لجمهور مستهدف ومحدد جيدا حتى تساعد تقدم السياسة المرجوة من طرف الجنرال ديغول. منذ ذلك الحين، الجيش والحكومة العامة للجزائر فقدوا تقريبا كامل أدوارهم في عملية الإنتاج، لصالح مراقبة كبيرة من طرف فرنسا، الأمر الذي أعاد إلى الواجهة أفلاما مدنية ممولة من طرف المؤسسات الباريسية.

مؤسسات فرنسا الحضارية والسينما في شمال أفريقيا

في الوقت الذي انتهت فيه الحرب العالمية الثانية وبداية مطالبة النخب المسلمة بحقوقها، اتخذت الدولة الفرنسية من نشرات الأخبار المصورة كأداة سياسة. ولعل الدور البارز الذي منح للمعلومة المصورة في الجزائر من قبل الحكومة الفرنسية تم التحقق منه بموجب مذكرة من وزير الإعلام إلى وزير الطيران في ديسمبر 1944، الأمر الذي منح قيمة كبيرة للدعاية عن طريق الأفلام في أراضي شمال إفريقيا : «تقدم عملية نشر هذه الأخبار فائدة سياسية وطنية وأعتقد أنه من الضروري أن أؤكد لكم ذلك، خاصة فيما يتعلق بشمال إفريقيا أين يمكننا القول أن الأخبار هي في الواقع نشرة الأخبار الأولى في فرنسا.»[122] إذ يتعلق الأمر قبل كل شيء بفترة الخروج من النزاع الذي شوه إلى حد كبير السيادة الاستعمارية الفرنسية، وكذا محاولة تقديم صورة البلد القوي للشعوب المدنية، ومنه العودة إلى مرحلة ما قبل الحرب. وعليه يمكن للسينما أن تخدم بشكل متساو مع وسائط أخرى لتأسيس إيديولوجية الحكومة المؤقتة، أما على مستوى الأراضي الاستعمارية فهي تمكن من معرفة درجة الحزم الكبير للحركات القومية. إن مؤتمر برازافيل (المنعقد بداية فيفري 1944) لم ينادي في الحقيقة بالاستقلال، ولكن دعا إلى الاعتراف بدور المستعمرات في الحرب من أجل تسيير أفضل

للمرحلة الانتقالية. والجدير بالذكر، أنها وحدها المفردات تتطور، كما أنه في المستعمرات يفضل مصطلح الاتحاد الفرنسي المدرج في الدستور الجديد لسنة 1946، وعليه تشكل الأخبار ثم الأفلام الوثائقية الخاصة بالدعاية حول الجزائر وبشكل عام حول شمال إفريقيا المحركات المثالية لهذا الاعتراف البسيط بالديون اتجاه العالم العربي.

مع نهاية الحرب قامت الدولة بإنشاء العديد من أدوات تسيير السينما بغرض مراقبة الإنتاج وتنظيم سوق الفيلم–على حساب التنظيمات النقابية المهنية.[123] ومن جانب أخرى، استحوذت الدولة على غالبية الشركات الخاصة منذ سنة 1945، على غرار شركة «القاري» التي أممت وأصبحت وطنية حيث أخذت اسم الاتحاد العام للسينما (UGC) ، بالإضافة إلى شركتي توزيع، وبالخصوص الأنباء الفرنسية، التي تنتج النشرة المصورة تحت نفس الاسم. وكذا المركز الوطني للسينما الذي يخضع لوزارة الصناعة لكنه يعمل بشكل منفرد ويتمتع باستقلالية كبيرة، كما يأخذ على عاتقه كافة الجوانب التقنية للسينما في فرنسا كما في الجزائر، وبالإضافة إلى ذلك يساهم في خلق توافق بين الصناعة السينمائية والسلطات العمومية. لقد تم إنشاء المركز الوطني للسينما بموجب مرسوم مؤرخ في أكتوبر 1946 ليحل محل المكتب المتخصص في السينما (OFP) والمديرية العامة للسينما (التابعة لوزارة الإعلام)، كما يعد المركز الوطني للسينما بشكل أو بأخر المسؤول عن عملية توزيع أموال الوزارات تجاه المختصين السينمائيين، إذ يسمح أيضا بتنفيذ الأفلام المقررة من طرف وزارة الإعلام، والحكومة العامة للجزائروغيرها من المؤسسات العامة. وهو «الوحيد الذي يلعب دورا بارزا في قبول أو رفض تصريح تصوير أي فيلم ينتج في فرنسا»،[124] ما أدى إلى خلق رقابة مسبقة، وبالتالي منع وبالقوة كل عملية إنتاج لأي نوع من الأفلام التي لا تخدم مصالح الدولة أو تتعارض معها. كذلك يسير مختلف الصناديق كقانون الدعم الذي أنشئ سنة 1948 وكذا صندوق

تطوير الصناعة السينمائية الذي أنشئ عام 1953.[125] وينظم أيضا عملية الرقابة تحت إشراف وزارة الإعلام. مثلما جاء في التقرير الصادر عن الجمعية الوطنية حول السينما عام 1952 :

إن الطابع الإداري العمومي الذي يتسم به المركز الوطني للسينما يخضع لسلطات تنظيمية واسعة ولسياسات ردع راسخة، وكذا للأبحاث والمبادرات التي يتم إجراؤها ،تشكلت كل هذه السلطات على مبدأ مبطن بحيث لا يمكن للدولة في ظله أن تتجاهل السينما، التي تعتبرها كصناعة وفن قادر على توسيع نفوذ فرنسا في العالم ، وعليه فإن لها واجب الحماية والتشجيع.[126]

ومع ذلك، مع إنشاء منصب وزير مقيم في الجزائر ووزير الجزائر (روبرت لاكوست) سنة 1956–1958 ، ثم إنشاء المفوضية العامة ابتداء من جوان عام 1958، حيث أن الحكومة العامة للجزائر السابقة استقلت وبشكل واسع عن وزارة الداخلية. وبالإضافة إلى ذلك، أصبحت العلاقات الكثيرة بين الداخل والجزائر نادرا ما تتصل بالسينما وتنطوي أساسا على مراقبة الأمن الداخلي. إن وزارة الدفاع الوطني والقوات المسلحة كانت لها بالتأكيد دور بارز كما سنرى، حتى لو كنا نصّر على العلاقات المتعددة التي تحتفظ بها وزارة الدفاع مع الوزارات والمؤسسات الأخرى بشأن القضايا المتعلقة بالمعلومة والسينما (المركز الوطني للسينما، وزارة الشؤون الخارجية، الأخبار)

خلال حرب الجزائر، لاسيما بعد تاريخ 13 ماي 1958، أخذت السلطات العليا في الدولة على عاتقها دورا أكثر أهمية في وسائل الإعلام السياسة الجزائرية في فرنسا، وتقوم بإفراغ المفوضية العامة وخاصة العسكريين من جزء كبير من صلاحياتهم. أما رئيس الجمهورية، والذي لم يكن يتمتع سوى بدور ثانوي في السياسة خلال الجمهورية الرابعة، فقد حصل مع الجمهورية الخامسة على سلطات أكثر اتساعا. في فيفري 1960 (تبعا لـ les barricades) أنشأت لجنة الشؤون الجزائرية (CAA) تعتمد

اعتمادا مباشرا على الرئاسة، مما يسمح بالتحكم فيها من أعلى مستويات السياسة والإعلام الخاص بـ«المستجدات».

في حين أن لجنة الشؤون الجزائرية والذي هو في الواقع مجلس وزراء تم تقليصه وتكريسه بالكامل للجزائر، فهو يحرر قرارات موقعة من قبل الرئيس ويتم تطبيقها داخل الجيش كما في الإدارة. لكن مباشرة وعقب اجتماعات الجهاز المركزي للمحاسبات لجنة الشؤون الجزائرية كان هناك تقليص آخر أكبر كرس خصيصا لمشاكل الأخبار.

قبل عام 1958، كان الرئيس المجلس يتمتع بصلاحيات من قبل مصالح المكتب المركزي للتوزيع والمعلومات (BCDI، 1955–1957) وكذا من قبل مركز التوزيع الفرنسي CDF، الذي تأسس في جويلية 1957 من قبل بورجيس–مونوري وحُلت في جانفي 1959 من طرف الجنزال ديغول). إذ تجسدت كمنظمة عمل وحرب نفسية على الصعيد الدولي في سياق إنهاء الاستعمار.[127] مذكرات راموند أوفروي الذي وبعد تسييره للمصلحة الصحافة التابعة لوزارة الشؤون الخارجية قام كذلك بتسيير «مركز التوزيع الفرنسي» (وبالتالي فإنه على دراية بالدور الذي يمكن أن تلعبه الصور على الصعيد الدولي)، فهي مثيرة للاهتمام لأنها تسمح بملاحظة انتشار التكنولوجيات الجديدة للمعلومات داخل الدولة على الرغم من أن الجزائر هي في قلب الأحداث العالمية (مناقشات هيئة الأمم المتحدة ONU على وجه الخصوص)، وأنه يجب الكفاح ضد تشويه سمعة فرنسا: «مرة أخرى عملية تبرير عقيدة الجزائر الفرنسية لا تخدم أحدا؛ فالأجانب يعرفون حججنا ويعتبرونها لا أساس لها من الصحة، لذلك سينصب جهدنا على إظهار الليبرالية، وإشعاع، وكذا تقدم فرنسا.[128] بالإضافة إلى «قيمة الصحراء بالنسبة للمصلحة المشتركة». ولذلك يتعلق الأمر بخلق «مصلحة كبيرة للعلاقات العامة داخل كل الدول الحديثة التي تحتاج إلى ذلك»، وهو مفهوم جديد تماما في فرنسا:

ستتحدد مصالح الأخبار الموجودة آنفا في معظم الوزارات من أجل حقيقة قارة وهي أن العمل من أجل المجموعة الحكومية يمكن أن يكون مجهزا بتشكيلة كاملة من المختصين التي تتطلبها اليوم العمليات المجتمعة للأخبار والعلاقات العام، ووحدهم هؤلاء الخبراء يمكنهم تقديم حل سريع ومُرض للمشاكل التقنية الموجودة ضمن هذه المجالات، والمتعلقة بدراسة السوق والدولة والرأي العام أو بخيارات المزج بين الوسائل المستعملة. مستفيدة من تسمية محايدة إلى حد ما، وعليه فإن مركز التوزيع الفرنسي يمكنه على العكس مما يحدث بالنسبة لوزارة الإعلام، أن يتمركز على الحافة بين القطاع العام والقطاع الخاص، ولذلك فإن المبادرات لن تكون إذن معرقلة بواسطة الأحكام المسبقة المؤثرة)، ففي العالم الغربي الأخبار تحمل الطابع الحكومي. وعليه يسعى مركز التوزيع الفرنسي إلى للحصول على تغطية من طرف الرجال أو الهيئات الخاصة التي بحوزتها الوسائل الهامة للتواصل مع الجماهير وكذا القبول بالتمثيل تحت مسؤوليتهم المعلومات الرسمية المنتقاة من قبل الحكومة، مع التماس مشاركة العامة وإدخال أفلامهم مباشرة من قبل الموزعين المختصين ضمن قنوات التسويق، وتجنيب فتحات في القطاعات الثقافية الوطنية من أجل الحصول على مقاطع على هوائيات التلفزيونات الأجنبية أو في بعض قاعات المدن الكبرى.[129]

يعمل مركز التوزيع الفرنسي وفق سياسة إنتاج جيدة ترتكز في الواقع وفي شقها الأكبر على شركات الإنتاج الخاصة. غير أن ميزانية المركز لن تكون كافية حتى تسمح له باستكمال كافة المهام الأساسية الهامة، لكنه يسمح من جهة أخرى (مع الأقلية الأوروبية والجزائر) من أجل إخراج أفلام دعائية لصالح «نعم» في استفتاء سبتمبر 1958. والتي من أجلها ابتكر أوفروي جبهة للعمل المدني ضد الامتناع «من أجل إخفاء أفضل لتأثير الحكومة» وكذا إخراج الفيلم القصير الموسوم «موعد التاريخ»، المنتج من طرف باتي والذي وزع بشكل واسع داخل القاعات : النجاح الذي حققه الاستفتاء وهو (نسبة 80 % ممن صوتوا بنعم) وبلغت أضعف نسبة تصويت (15%) والتي يبدو أنها أقنعت المصلحة العامة للدولة ، وذلك لاستخدامها

تقنية العلاقات العامة شريطة أن يتم التعامل معها من قبل مختصين متشبعين بالخيال، والذي سيتبلور أكثر من خلال مبادرات متجددة ودائما لها فائدة وغير متوقعة من قبل الصحافة، وكذا القراء والمستمعين، وتستفيد من دعم المواطنين فضلا عن تغطية الأفراد غير السياسيين الذين يمثلون أوسع طائفة اجتماعية.»[130] على الرغم من نجاحه وبسبب (حسب أوفروي) وجود نوع من الغيرة من طرف وزير الإعلام الجديد، روجير فراي، قرر الجنرال ديغول إلغاء مركز التوزيع الفرنسي بداية 1959، ومع ذلك لم تتوقف الحركة الداخلية عند هذا الحد : ودخلت فرنسا عصر العلاقات العامة.

رئيس المجلس الذي أصبح في جانفي 1959 الوزير الأول، وكذلك صارت الأمانة العامة للشؤون الجزائريين في جوان 1958 تخضع لأوامره المباشرة، إذ أضحى هو المسؤول ما بين الوزارات عن تمرير القرارات المتخذة على مستويات عليا. أما المفوضية العامة للحكومة في الجزائر فستعتمد من الآن فصاعدا وبشكل كبير على الوزير الأول أكثر من اعتمادها على وزارة الداخلية، أما الأمانة العامة لشؤون الجزائريين فهي تتكفل في واقع الأمر عن وضع السياسة المعتمدة في الجزائر، وذلك قبل أن تقوم وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الجزائرية بدمج وظائفها (وزارة الدولة للشؤون الجزائرية، 1960–1962) أما مصلحة السينما التي كانت تنتمي إلى غاية 1958 لوزارة الجزائر) الحكومة العامة للجزائر سابقا) حتى وإن استمرت بالعمل في الجزائر منذ بداية تسييرها بالأفضلية (من طرف الشخص ذاته وهو جوزيف ماير) وذلك مع الأمانة العامة للشؤون الجزائرية ثم وزارة الدولة للشؤون الجزائرية . كما تعزز الاستيلاء الحضاري كذلك، ولكن مع هذا الأداء الذي يضاف إلى عمل المفوضية العامة المفوضية العامة للجزائر ، التي ستحفظ خدمتها المعلوماتية في الدولة إلى غاية جويلية 1960 أين عين جاك فرجاك مدير للمعلومات في المفوضية العامة للجزائريين.[131] ومنذ ذلك الحين انقسمت المعلومة بطريقة ما إلى قسمين، مع المفوضية العامة للجزائر من جهة (ولجنتها

المركزية للمعلومات) المكلفة بالمعلومات في الجزائر، وذلك حتى بالقرب من الشعبين الموجودين (المعمرين والمسلمين) وكذا بالعلاقات الفورية مع الصحافة الفرنسية والأجنبية، ومن جهة أخرى فإن أرشيف وزارة الدولة للشؤون الجزائرية/ أرشيف أمانة الدولة للشؤون الجزائرين / أرشيف الأمانة العامة للشؤون الجزائرين (مع لجنتها «أخبار الجزائر») المتكفلة على وجه الخصوص بالمعلومات الخاصة بالحاضرة الفرنسية وكذا بالمعلومات الدولية المتعلقة بالنزاع الجاري، وعلاقته بوزارة الشؤون الخارجية (مصلحة الصحافة والأخبار) وذلك من خلال مهمة العلاقات للشؤون الخارجية (MLA) المسيرة من قبل هنري لانقلي بداية من 1956.[132] خاصة مع سفارة فرنسا في نيويورك ومصلحتها المختصة في المعلوماتية والمسيرة من قبل روجير فايورس الذي سيصبح له دور بارز في التغطية الإعلامية للحرب كما سنرى لاحقا.

إن هذه الهياكل المرتبطة بالمعلومة هي في الغالب قريبة من تلك المتعلقة بالعمل النفسي، والتي تطورت في كامل أجهزة الدولة منذ حرب الهند الصينية ولكن بشكل لافت خلال حرب الجزائر. والى غاية زوالها القسري لاسيما بعد الدسائس التي حيكت ضد الجمهورية من طرف ضباط سامون في العمل النفسي الأمر الذي خلق نوعا من التسلسل الهرمي الموازي الذي أصبح فيما بعد خارج السيطرة. وبشكل عام، فإن فترة 1958–1960 سجلت في الواقع مرحلة إنشاء كل المؤسسات أو المعاهد التي تعمل باستقلالية كبيرة مقارنة بالسلطة السياسية. في البداية وفي الواقع، فإن مفردات العمل النفسي والمعلومة تتشارك بسهولة في المدى المؤسساتي، خاصة مع مصلحة العمل النفسي والمعلومة التابع للدفاع الوطني، أو أيضا لجنة تنسيق المعلومات والعمليات النفسية (وهذا أمر غير مستغرب لأن المعلومة تستخدم في الواقع وبشكل مباشر في العمل أو الحرب النفسية المقصودة)، لكن هذه المفردات سوف تختفي.

خارج نطاق الدفاع، الذي سنقوم بتحليل دوره لاحقا، فإن أهم وزارتين بالنسبة للسينما والجزائر، خاصة قبل 1958 هما وزارتي الإعلام والشؤون الخارجية، وذلك لأسباب مختلفة. فدور وزارة الإعلام هو تعزيز استخدام السينما لأهداف دعائية من أجل تحسين صورة البلاد مع نهاية الحرب العالمية الثانية. إذ تساهم بشكل مباشر في صناعة وتمويل الأفلام المتعلقة بالجزائر، كما تلعب دورا حاسما في الرقابة على الأفلام المنجزة، لأنها تدير أو تسير عملية إصدار تأشيرات المراقبة لكل الأفلام. كما تهتم بالمجتمع والأنباء الفرنسية التي تعمل على ارتقائها في فرنسا، داخل الاتحاد الفرنسي (ثم المعمرين) وفي كل مكان في الخارج، وكذا وجهات النظر الحكومية حول الأخبار الفرنسية والعالمية. في أثناء ذلك ومع حرب الجزائر وإنشاء المفوضية الجزائر وGACP وكذا وزارة الدولة للشؤون الجزائرية ، بدأت وزارة الإعلام شيئا فشيئا تقلل من اهتمامها بصورة الجزائر، مثل ما يؤكد ذلك كريستيان دي لا مالان وزير الدولة خلال الفترة الممتدة ما بين أوت 1961 وأفريل 1962 :

> انصب اهتمامي على الجزائر الحضرية ، ولكن ليس كامل الجزائر كما هي، والتي كانت أساسية بالنسبة للمسؤولين على الشؤون الجزائرية وهذا يطرح مفردات جد مختلفة للحضارة، ولم يكن لي أي علاقات عملية بالجزائر، بل كانت لي علاقات مع الراديو والتلفزيون الفرنسي ، الذي كان يخضع لأوامر وزير الدولة للإعلام.، كما كانت هناك أجهزة radios périphériques والصحافة من أجل التسيير الإداري والإعلام، كما كان للسينما مكانة لكن ليست كبيرة أو مهمة، ولم أتخذ الكثير من القرارات بشأنها ، [...] الشؤون الخارجية كانت تملك الكثير من الأموال مقارنة بما كنت أملكه، واقتصرت مهمتي على عملية التوجيه والإعلام، بمعزل عن مهمتي أو دوري النظامي.[133]

ظلت الأنباء الفرنسية والراديو والتلفزيون الفرنسي العناصر الوحيدة لوزارة الإعلام المرتبطة بالجزائر، إذ تمتلك (أي الأخبار الفرنسية) منطقها

الخاص ضمن مهام الأنباء خلال حرب الجزائر. بالموازاة مع مصلحة السينماتوغرافية للجيش، والتي تمرر خطاب الدولة أكثر من تمريرها للخطاب العسكري الخاص بالحرب، وعليه فالشركة تخدم واجهة الدولة. وفي عام 1948، قام مسؤول بتحديد مسبق للدور الذي ستلعبه الأخبار الفرنسية ضمن إستراتيجية الدعاية الفرنسية : «مثل ما هو حال الشركة فإن الأنباء الفرنسية ترعاها الدولة بنسبة تزيد عن 90% وعلى هذا النحو فإن المعلومة لها الحق في امتلاك نظرة مباشرة. إذ لا يمكنها أن تكون أداة دعاية مضادة لفرنسا، على العكس من ذلك يجب أن تكون عنصرا من عناصر الدعاية لصالح الحكومة»[134] إن سنوات 1950 و1960 على وجه التحديد شهدت الكثير من التقلبات الدبلوماسية، وخصوصا حول مسالة إنهاء الاستعمار. أما الأخبار الفرنسية تنتج بالإضافة إلى الأخبار الأفلام الدعائية القصيرة حول الجزائر والتي يكون تمويلها من طرف—وزارة الإعلام، والحكومة العامة للجزائر/ المفوضية العامة للجزائر أوأرشيف الأمانة العامة للشؤون الجزائرية تحت غطاء المركز الوطني للسينما.[135]

وبما أن فرع «الأنباء» للشركة عرف مشاكل ترتبط بالسياسة (عدد كبير من أعضاء الأنباء الفرنسية كانوا شيوعيين)، وفيما يخص فعالية الدعاية، فإن الإدارة شككت مرات عديدة في وجودها.[136] بالإضافة إلى الأخبار فإن الأفلام الإخبارية القصيرة تبقى الأقرب إلى لادوكسا الحكومية فيما يخص الجزائر—ذات الأمر بالنسبة للأفلام العسكرية. وعلى سبيل المثال هناك الكثير من الأرشيف—الذي يخص تصوير لقطات كانت موجهة لتعرض في القاعات (في كنف الأنباء الفرنسية) كما كان من المفروض عرضها على التلفزيون (نشدد هنا على الروابط بين الأنباء الفرنسية والراديو والتلفزيون الفرنسي) إذ يتعلق الأمر بروبورتاج سينماتوغرافي صُوِر بمنطقة القبائل موجه «للدعم» الخطاب المتلفز لـ قي مولي رئيس المجلس، عقب انتخاب«السلطات الخاصة» شهر مارس. وفي ضوء هذا

الخطاب المقرر يوم 23 أفريل 1956، كتب رئيس الغرفة العسكرية للوزير المقيم بالجزائر لرئيس مصلحة العمليات النفسية ما يلي :

كلفت شركة الأنباء الفرنسية مع توجيهاتي، بإخراج سلسلة فيلمية مهمة وذلك في أقرب الآجال مدتها الزمنية ثلاثة دقائق، والتي سيتم بثها في كامل البلدان الفرنكوفونية وكذا عبر محطات تلفزيونية فرنسية وأجنبية، تبين هذه السلسلة على الشاشة الحاجة الملحة لتواجد عناصر عسكرية كثيرة في الجزائر. [...] يشرفني أن أطلب منكم إعطاء أي تعليمات إلى السلطات التي تخضع لكم لتسهيل مهمة هذه السينمائيين بقدر الإمكان. وعلى وجه الخصوص، يبدو من الضروري أن يرافقهم ضابط إلى أماكن التصوير المختارة من قبل القيادة التي تعكس بشكل كبير ما هو موجود في السيناريو المقترح [137]

سنتطرق لاحقا إلى دور الراديو والتلفزيون الفرنسي والتي ستصبح متفوقة في مجال التغطية الإعلامية المرتبطة بحرب الجزائر، وذلك ليس على حساب المجتمعات المدنية، ولكن دون أدنى شك على حساب الأنباء الفرنسية، وهي الهيئة التابعة للدولة والتي أصبحت بالية.الأمر الذي استدعى الاعتماد على وزارة الشؤون الخارجية في الصناعة الجزائرية (نقصد دائما الصناعة الإعلامية الدعائية). في الواقع، الجزائر التي تحظى منذ مدة بالاستقلالية أو الحكم الذاتي يجب أن تنظر في علاقاتها مع البلدين الجارين وهما المغرب وتونس، اللذين ظلا تحت الحماية الفرنسية إلى غاية استقلالها سنة 1956.ومنذ جانفي 1945، وعلى المستوى الوطني اتفق مسؤولو الإعلام على

«الأهمية الكبرى والمستعجلة للدعاية عن طريق السينما في شمال إفريقيا، وعليه يجب توفير وللضرورة القصوى بعض الأفلام الناطقة بالعربية [...] :

1. فيلم خاص بالتحرر.

2. فيلم وثائقي حول جيوش الألزاس والتي تمركزت في مناطق شمال إفريقيا.

3. فيلم حول ميلاد السيادة الفرنسية. يجب أن تشاهد شعوبنا الإفريقية عودة طرقنا، وسككنا الحديدية، وكتبنا الفنية والتي تأخذ إن أمكن، مشاهد جميلة تمثل الشمال إفريقيين المتعاونين في هذا العمل»[138] . فالدولة لن تتردد في تحويل صورة شمال إفريقيا إلى أداة من أجل إظهار الجزء الهام الذي لعبته خلال عمليات التحرير وإعادة إعمار البلاد–وتحديدا ما تعلق بفرنسا نفسها. يوجد أكثر من مؤشر لمعرفة هذا الجزء، فرجال الدعاية خططوا في جزء من إنتاجهم لإعطاء شمال إفريقيا صورة تعكسهم وهي صورة نقية لتأكيد العلاقة التي تربطهم بفرنسا في هذه الأوقات المضطربة.

كشفت محاضرة بعنوان «شمال إفريقيا» ألقيت في سبتمبر 1946 بمقر أمانة نائب أمين الدولة للإعلام المهام الموكلة للسينما، والتي تحتل المقام الأول لأنها «إذا كانت الصورة المتوازنة تهم نوعا ما أو لا تهم العرب، فإن الوسيلة النموذجية للتأثير هي السينما». ومن هنا جاءت أهمية «إنشاء لمؤسسة سينماتوغرافية في القريب العاجل أين تكون عمليات الإنتاج تتوافق مع رغبات الشعب ومع أهداف السياسة الفرنسية. كما أن التنسيق في المجال السينمائي لا يحمل معنى واحد، لأنه يقدم على العكس من ذلك لفرنسا وسائل للاستعلام عما يجري في دول شمال إفريقيا، ولإفريقيا الخبرات والتقنيات الحضرية»[139] إن دور السينما مزدوج ويعكس التناقض في موضوع الشمال–إفريقي بالنسبة لسلطات ضفتي البحر الأبيض المتوسط. من جهة «بالنسبة للأفلام الوثائقية المنتجة في إفريقيا الشمالية، فإن أهدافها هي إظهار عمل أو إنجاز فرنسا في هذه البلدان، وهي موجهة العاصمة الفرنسية وللخارج»[140] من جهة أخرى، هناك أفلام موجودة موجهة للشعوب المسلمة، وبالنسبة لهذه الأفلام هناك نقاط متفق عليها بين الحاضرة الفرنسية وشمال إفريقيا، حيث تساهم في وضع برامج محددة : «ساهمت لقاءات متكررة جمعت بين ممثلين مختصين في التعليم، الإدارات، وشركات إنتاج، في وضع مذهب يسمح بتحقيق وفق ظروف عقلانية عملية اختيار المواضيع، كتابة

السيناريوهات وتنفيذها بشكل جيد أو على أكمل وجه. المنظمة المختصة في إنتاج أفلام تعليمية، وبثها والتعليق عليها في كامل جاهزيتها»[141] وهو ما أكدته مراسلة تعود لسنة 1952 خاصة بكاتب الدولة المكلف بالإعلام برئاسة المجلس، الذي يوضح بأن وزارة التعليم الوطني على وجه التحديد مشاركة في إجراءات نشر «الدعاية الفرنسية عن طريق الفيلم بالقرب من شعوب إفريقيا الشمالية»، ولكن أيضا في فرنسا والخارج :

> إن السيد وزير التعليم الوطني يصر على ضرورة تبني سياسة جماعية، من أجل الوقاية من المخاطر السريعة الناتجة عن عرض العديد من الأفلام المصرية في إفريقيا الشمالية، والوحيدة الناطقة بالعربية، بالإضافة إلى الاختلافات الموجودة اليوم بين مختلف الأقاليم في إفريقيا الشمالية خاصة تلك المرتبطة بأنواع مواضيع الدعاية الفرنسية بالقرب من المسلمين، إنه يشير إلى الفائدة المحققة في ذات الوقت من تبني أو اعتماد مخطط عمل لاستحقاق طويل المدى.[142]

على الرغم من صعوبة تبرير وجود سياسة تتعلق بالسينما في شمال إفريقيا، فإن الهدف مشترك بالنسبة لمؤسسات ضفتي البحر الأبيض المتوسط : فهي تريد محاربة صعود القومية في الجزائر، وبشكل عام في الوطن العربي، وفي الوقت ذاته استعادة صورة فرنسا قبل 1940 داخل مستعمراتها. ومن أجل القيام بذلك حاولوا استعادة جماعة المسلمين في كامل شمال إفريقيا وعليه كانت السينما وسيلة فعالة لتحقيق ذلك خاصة بحيث أنها تتمتع بالشعبية داخل المدن وقادرة على بث الدهشة في سكان الأرياف، وهذا ما أدى إلى تضاعف المشاريع إلى غاية بداية حرب الجزائر، من أجل تطوير سياسة سينمائية فرنسية ناطقة بالعربية.

ويتعلق الأمر بالتنسيق بين المؤسسات التي ليس لها بالضرورة نفس الفوائد، وهذه العملية على الأرجح هي الأكثر أهمية داخل وزارة الشؤون الخارجية، لأن دورها هو تقليص انتشار الإسلام الراديكالي أو المتطرف القادم من مصر والشرق الأوسط إلى المغرب وتونس.

إن تاريخ صناعة الأفلام الناطقة بالعربية هي قصة إخفاق طويلة؛[143] غير أن صناعة الأفلام الروائية أصبحت ممكنة عندما أدخلت السياسة الجديدة للجنرال ديغول نوعا من النقاء والصفاء فيما يخص أهداف وعمليات تمويل هذه الأفلام الموجهة للشعوب المسلمة السائرة في طريق التحرر.

عملية الدبلجة للأفلام الفرنسية في الجزائر الموجودة فعلا، يجب إذن أن تكون متطورة، وإخراج الأفلام القصيرة لما قبل البرنامج باللغة العربية يجب أن تُكثف. أما ما يتعلق بالأفلام الطويلة فلابد هنا من انتظار نهاية الحرب وإشراك كل من الأمانة العامة للشؤون الجزائرين ، أمانة الدولة للشؤون الجزائرين ووزارة الدولة للشؤون الجزائرية (وليس مطلقا وزارة الشؤون الخارجية) من أجل معرفة رؤية الاتجاه المخالف.

تتألف الجزائر من إدارات فرنسية وتفكر بطريقة إدارية مستقلة عن السياق الشمال إفريقي. ومن هذا المنطلق، فإن المسؤولين عن السينما في الجزائر ركزوا اهتماماتهم أكثر على تمثيل المصالح المادية أو الفائدة المادية لفرنسيي الجزائر أو الفرنسيين المقيمين في الجزائر، وعلى وِصاية المسلمين مقارنة بفرنسا أين قدمت الأفلام المغربية والتونسية حقيقةَ البلدان خاصة المسلمة منها وقدمت بذلك صورة أكثر إيجابية عن السكان. وسط هذه الإختلافات بين البلدان الثلاث في شمال إفريقيا، دعا الاستعمار الأوروبي وبشكل أكثر أهمية في الجزائر، بالإضافة إلى الوصاية المفروضة من طرف وزارة الداخلية، والداعية إلى مراقبة الإدارات الجزائرية وهي مركزية. لكن ما كان يهم هذه الإدارات الفرنسية هو التذكير الدائم بمحاسن فرنسا وبواجب المسلمين اتجاهها، وليس بتحسين ظروف المعيشة هؤلاء. استقلال كل من تونس والمغرب سنة 1956 والانقسامُ بين البلدان الثلاث استمر في الواقع إلى غاية اندلاع حرب الجزائر، الأمر الذي جعل وزارة الشؤون الخارجية تنفتح ومن دون ضغط حقيقي من طرف الحكومة العامة للجزائر إلى إتباع منهجية منسقة للدعاية السينمائية في شمال إفريقيا، وفي

الشرق الأدنى والأوسط، في حين بقيت الجزائر «محافظة»، متخوفة من توغل الشؤون الخارجية في هذه «المسألة» الفرونكو–فرنسية وهي حالة الجزائر. وعليه فإن برمجة مهرجان «كان» السينمائي وخاصة ما تعلق بمشاركة الأفلام القصيرة في المسابقة إلى غاية حرب الجزائر، أخذت جيدا بعين الاعتبار الفرق في معالجة مظاهر العمل الفرنسي في شمال إفريقيا، لأنه إذا كانت العشرات من الأفلام عرضت في المنافسة حول المغرب وتونس منها (بيم، وفق الرقص البربري، الخبز البربري، جربة الجزيرة المقدسة، مرحبا كازا.. إلخ) فإنه فقط اثنان مثّلا الجزائر في الفقرة مابين 1947 و1955 وهما (الجزائر الإنسانية، وفلاحو الأوراس) ولعل وجود هذه الإرادة من أجل إظهار المجهودات التي تقوم بها فرنسا أمام أعين العالم لم توظف إذن لصالح الجزائر، بدليل أنه وبعد 1955 لم يتناول ولا فيلم قصير شمال إفريقيا في مهرجان «كان» السينمائي.

إن التحليل الشامل للصناعة السينمائية للمحميتين الفرنسيتين (المغرب وتونس) ستأخذنا أبعد من هذا[144] ، لكن من المهم ملاحظة حجم الوعي بفوائد السينما كوسيلة تأثير فرنسية ظهرت على (المستوى المحلي) وبوضوح أكبر في المغرب وتونس أكثر من الجزائر. ما أدى إلى تطوير المقومات السياحية والثقافية،[145] وهكذا ومنذ 1945 قام رئيس المصلحة السينمائية بالإقامة العامة بالرباط مارسال تيسيار بتلخيص جيد لتحديات السينما في شمال إفريقيا، «من أجل أن يتعرف فرنسيو العاصمة بشكل أفضل على المغرب، من خلال الأفلام المناسبة ، عن طريق عرض صور الانجاز الفرنسي من طرف المواطنين المغاربة»[146] من جهة أخرى وعلى مستوى الإقامة العامة في تونس، فإن الحجج كانت مدروسة من أجل إنتاج أفلام ناطقة بالعربية :

لا حاجة هنا للتركيز على أهمية السينما على المستوى السياسي، الاقتصادي أو الثقافي، وإنما يمكننا بشكل أو بآخر الاعتراف بأن التواجد الفرنسي داخل البلدان

الناطقة باللغة العربية هو ضرورة سياسية، اقتصادية وثقافية. لأنه وكما يبدو من المستحيل جلب اهتمام المشاهد نحو الأفلام الفرنسية، خاصة وأن هذا الأخير نمى ذوقه على الأفلام التي تتحدث لغته الأم، لذلك يجب إنتاج أفلام عربية بروح فرنسية. وإذا تقبلنا هذا المنطلق كضرورة، وقبلنا إضافة إلى ذلك بحقيقة أن تمويل هذه الأفلام من قبل منظمات خاصة أمر مستحيل، بسبب عدم التأكد من مردوديتها أو في غياب اليقين التام بربحيتها، سيصبح واضحا أنه عمليا الدولة وحدها تهتم بالتجارب الأولى ووحدها تتحمل تبعات المخاطر المالية الناتجة عن صناعة هذه الأفلام.[147]

وجهات النظر هذه جد بسيطة وهي صالحة في الجزائر بالنسبة لكل من الأفلام الوثائقية وكذا الروائية، على الرغم من أنه لم يتم في الواقع تجسيدها نظريا. على عكس ما حدث في المغرب أين قام مدير المركز السينمائي المغربي هنري منجاب يتواصل وبشكل واسع فيما يخص السينما، ونفس الشيء في تونس حيث اشتغل جورج دروكلس مدير «استوديوهات إفريقيا» على التعريف بطريقته لتفعيل استخدام السينما، أما الجزائر فلم تكن تملك «مفكر» يقود السينما الكولونيالية. أما جوزيف ماير الذي كان يسير مصلحة السينما بالحكومة العامة للجزائر منذ نهاية الحرب العالمية الثانية لم يخترق أبدا التقارير التي كتبها زملاؤه الشمال - إفريقيين. إن درجة وعي فرنسا بفقدان نفوذها في المنطقة وقناعتها بضرورة وجود إنتاج سينمائي باللغة العربية جاء بطيئا في الجزائر، ما ولد نوعا من الجحود للواقع وللعمل السينمائي.[148] أما المشاكل المتعلقة بالسيطرة على الجماهير المسلمة ومراقبتها فقد شكلت في الواقع الجزء الأكبر من كتابات المصالح الجزائرية. في حين كانت المصالح المغربيه والتونسية تبحث عن سياسة عالمية في هذه المنطقة من العالم، كانت المصلحة الجزائرية تقوم بدعم قبل كل شيء خطاب الحكومة العامة للجزائر والمصالح المركزية للدولة. كما يمكننا القول أن وزارة الشؤون الخارجية كان يعمل بحرية أكبر لوجوده في

حالة نفسية مختلفة (لأن الأمر يتعلق قبل كل شيء بالتعريف بالدور الذي لعبته فرنسا على مستوى المحميات في الخارج) وهو ما أسفر عن ميلاد رد فعل شرعي اتجاه السينما في شمال إفريقيا على عكس ما حدث في الجزائر. وعليه ولأسباب أخرى تدخلت وزارة الشؤون الخارجية بشكل مباشر في صناعة الأفلام حول حرب الجزائر، الموجهة نحو الخارج وتحديدا إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

أفلام في خدمة السياسة الجزائرية لفرنسا

الأفلام الروائية في الجزائر

إذا بدأنا جرد أنواع الأفلام المصورة حول الجزائر من خلال الأعمال الروائية، يمكن أن نجر القارئ إلى طريق خطأ، لأنه ومن خلال الأفلام الوثائقية والأخبار تم القيام بالدعاية الجزائرية لفرنسا. ومع ذلك أردنا تسليط الضوء على وجود هذا النوع من الأفلام «الأفلام الروائية للدعاية» والتي غالبا ما تم تجاهلها. بحيث أن سينما الأفلام الروائية التي ستتطور مع نهاية حرب الجزائر بالنسبة للمسلمين هي تقريبا غائبة بالنسبة لجمهور الحاضرة الفرنسية حول المسألة الجزائرية منذ 1945. ولم يتم الحصول على أية وثيقة أرشيفية تبين تدخل الدولة في تمويل هذه الانتاجات،[149] وبصرف النظر عن مساهمة القرض الوطني بالنسبة للبعض.[150] وبالتالي يجب أن ننوه أن هذه الأفلام موجهة للجمهور الفرنسي مثل (عطش الرجال لسارج دي بوليقني سنة 1949، والذي أنتج بدعم مالي من الحكومة العامة للجزائر)،[151] حيث صوّر حقبة سابقة وأسطورية (تلك المتعلقة بالاستعمار في عهد الجمهورية الثالثة) من خلال شخصيات رئيسية فرنسية أو «أوروبية». وبهذا فقد مكنت الأفلام الروائية من تقديم الجزائر، وبشكل عام إفريقيا الشمالية– ليس فقط رمزا للاستثمار الفرنسي في ضوء تطور الشركات الاستعمارية،

والتي تمثل الخطاب المركزي للدعاية باستعمال الأفلام الوثائقية أو الدعاية الوثائقية-، ولكن على العكس يتعلق الأمر الخيال الاستعماري والوحشية التي يتضمنها. العديد من الأفلام المنتجة قبل 1940 أصبحت أكثر وضوحا في فرنسا منذ 1945، لاسيما وهي تمثل الخطاب الفرنسي العتيق حول المستعمرات والجزائر، على غرار فيلم «واحد من الفيلق» (لصاحبه كريستيان-جاك المنتج سنة 1936، والذي أعيد إخراجه سنوات 1948، 1949، 1950، 1952، 1953، 1954، ثم أثناء الحرب) أو فيلم «ساراتي المروع» لـ(هيغو عام 1937، كما أعيد إخراجه سنة 1945).[152] بالإضافة إلى هذا، فإن عدد نادر من الأفلام القصيرة الدعائية حول السياحة في الجزائر، تعرض بالتعاون مع الأعمال الروائية بتقنية الألوان تشكل رحلة حلم في الأراضي الجزائرية (مثل فيلم كورنيش الحب، لصاحبه فرونسيو عام 1952 وكذا فيلم عطلة في تلمسان، ألكسندر سنة 1955).

وعلى العكس من ذلك، فإن الأفلام الروائية الموجهة للجمهور المسلم كانت تمثل قضية تحدي قبل استقلال كل من المغرب وتونس وذلك بقيادة وزارة الشؤون الخارجية كما ذكرنا آنفا. أما في الجزائر فقد كانت القاعات المختصة بعرض «الأفلام السينمائية العربية» لا تزال نادرة مع بداية حرب الجزائر، ويتعلق الأمر بـ«أربعة قاعات في الجزائر العاصمة، اثنتان في وهران، وواحدة في قسنطينة وأخرى في عنابة»، كما يمكن أن نضيف لها عشرات القاعات التي تعرض الأفلام العربية في عطلة نهاية الأسبوع، كذلك ينوع البعض الآخر العروض بين الأفلام العربية، الأوروبية والأمريكية.[153] ومع أن هذه الأرقام تعد ضئيلة (عدد قليل من القاعات المختصة والمئات من القاعات «المختلطة»)، فإن عدد المشاهدين في السنة قد بلغ 5 مليون بالنسبة للأفلام العربية، في مقابل 17 مليون بالنسبة للإنتاج «العادي»[154] هذا ما يمثل جزءا هاما من السوق السينمائية، مع أنه لم يكن ذلك يتناسب مع النسبة العددية (90% من المسلمين في الجزائر). كما بدأ

احتكاك هذا الجمهور المميز بالسينما يزداد شيئا فشيئا لكن جمهور يفضل (كما في المحميات) الأفلام المصرية الناطقة بالعربية عن الأفلام الفرنسية، وهي اللغة التي غالبا ما لا يفهمها جيدا، أما بالنسبة للسلطات كان لزاما عليها مراقبة هذا الولع الزائد :

قبل عشرات السنوات كان السكان المسلمين لشمال إفريقيا يجهلون نوعا ما العرض السينماتوغرافي، وذلك لوجود حساسية طبيعية وقوية للعروض بشكل عام، والعرب –البربر هم غالبا إيمائيون، يتذوقون التمثيليات الصامتة التي يقدمها رواة القصص في الأسواق ، والاقتباسات المسرحية حتى وإن كانت بدائية إلا أنها تحظى دائما بالتجمعات الجماهيرية. وهو ما أدى إلى زيادة وسائل عرض الأفلام، وكذا ارتفاع عدد قاعات العرض من الحجم الصغير، وتقلص المسافات المقطوعة غالبا سيرا على الأقدام من أجل الوصول إلى السينما، كل هذه العوامل ساعدت في الوصول إلى العرض السينمائي الموجه للحشود الأمر الذي منح تفاؤلا أكثر بغد أفضل للسينما في حال ما أصبحت قاعات العروض أكثر عددا.[155]

وإذا كانت مصلحة السينما التابعة لوزارة الدولة للشؤون الجزائرية لم تأخذ في الحسان إلا نادرا العامل المادي في نمو شبكة القاعات «العربية» في الجزائر، فإنها على العكس من ذلك عززت من وجودها خلال الحرب، وخاصة مع نهاية هذه الأخيرة أي «حرب الجزائر» عروض الأفلام الناطقة بالعربية (مع بعض الأفلام الطويلة المدرجة ولكن بالخصوص الأفلام الدعائية القصيرة). وفي ديسمبر عام 1960، تم القيام بدبلجة قائمة أفلام بالعربية وباللهجة القبائلية لحساب الحكومة العامة للجزائر والمفوضية، علما أنه من مجموع 39 فيلم منتج قبل سنة 1958، فقط ستة أفلام صورت بالعربية، أما البقية فقد استفادت من النسخ المدبلجة. إلا أنه وفي خلال ثلاث سنوات فقط، وبالتحديد في الفترة الممتدة من 1958 إلى 1960 تم إنتاج نفس العدد من الأفلام مقارنة بالفترة السابقة، منها 4 أفلام تم تصويرها باللغة العربية و6 باللهجة القبائلية. وفي المجموع تم إنتاج ما يقرب من

60 فيلما بين مصور أو مدبلج بالعربية، و17 باللهجة القبائلية، والتي تم إدراجها من قبل المفوضية العامة. ويعتبر هذا علامة تعكس التطور القوي للسياسة المعتمدة على الصورة (9 أفلام سنة 1958، 11 فيلما سنة 1959، 21 فيلما سنة 1960)، مما يعكس أهمية اللغات الجزائرية واستعمالاتها بين السكان وهذا ضمن إطار العمل البسيكولوجي الذي يستهدف على وجه التحديد السكان المسلمين، ثم أهمية سياسة تقرير المصير بالنسبة لهؤلاء.

وبما أن الأفلام الطويلة الناطقة باللغة العربية كانت صعبة الإنتاج والاستثمار، كذلك المنتجين التجاريين لم يكونوا متوفرين،[156] فقد تم في بداية الأمر استعمال الأفلام القصيرة في الجزائر من أجل تمرير رسالة سياسية في أوساط السكان المسلمين. حتى قبل اندلاع حرب الجزائر حيث أن بعض الأفلام كانت مطابقة لتلك التي سيتم إنتاجها بعد 1958، بالإضافة إلى الفيلم الفكاهي والذي تم التفكير فيه كجدار حماية من الأزمات التي يشهدها العمل الإبداعي داخل المجتمع الكولونيالي، قبل هجومات القداس (وهي التسمية الأولى لهجومات أول نوفمبر) كما بعد 1959–1960 . ومن أجل نسيان الألم الحالي تسمح الأفلام الروائية الهزلية أو الدرامية بظهور الخيال، بعض الأفلام المؤرخة في نهاية الحرب رفضت على ضوء ذلك طابع الفيلم الوثائقي من اجل اقتراح أفلام روائية ناطقة بالعربية ومنحت فرص التمثيل لفنانين جزائريين. هذا التغيير في خط الإنتاج يعكس تطور السياسة الجزائرية لفرنسا، لاسيما مع تنفيذ مخطط قسنطينة الذي كان يهدف إلى إدخال إصلاحات اقتصادية واجتماعية إلى الجزائر، وأكثر من ذلك مع سياسة تقرير المصير. هذه التغيرات أدت إلى إعادة تقييم الثقافة التقليدية الجزائرية، وفي الوقت ذاته إلى تطور موضوع التوفيق ما بين المجتمعات، ومنذ عام 1960 حتى عام 1962، بدأنا نرى إذن ظهور التمثيليات، الأفلام الموسيقية بالإضافة الأفلام الدرامية التي استوعبت الخيال الشمال إفريقي، ولكن أيضا الحقيقة القاسية للحرب بالنسبة لضفتي

البحر الأبيض المتوسط. أنتجت هذه الأفلام من طرف الدولة وليس فقط من قبل الجزائر، والممولة في الغالب من ميزانية «الجزائر» من صندوق تطوير الصناعة السينماتوغرافية (FDIC) المسير من طرف المركز الوطني للسينما ومهما كانت الإدارة المنتجة.[157]

جون شارل كارلوس هو المبادر الأول في إنتاج الأفلام الروائية الجزائرية حيث أنتج منذ سنة 1952 فيلم (موسيقى وفرح) وذلك بالموازاة مع عمل أندري زووبادا الموسوم (الحفلة غير المتوقعة 1953). والذي استمر في إنتاج هذا النوع من الأفلام حتى نهاية حرب الجزائر، متخصصا في الأفلام القصيرة الموسيقية والكوميدية في آن واحد ومنها (أخبار جيدة لكم، شياطين صغيرة طيبة، مجنون الموسيقى...). كما أنتج تحديدا عند مشارف الاستقلال أول فيلم طويل له «جزائري» باللغة العربية عن حرب الجزائر، الموسوم بـ«مخدوعون لكن سعداء» الذي يبدو أنه مثل عملية ضبط الجهود من أجل إنشاء إنتاج عربي، قدرت ميزانية هذا الفيلم بـ(260000 فرنك فرنسي) للذكر أنه لا يهم صحة الرقم أم لا، وعليه فقد أنتج كليا من طرف المفوضية العامة. أما بالنسبة ـ للأمانة العامة للشؤون الجزائرين التي تتبعت عن قرب عملية الإنتاج (والتي مولت فعلا صناديق المفوضية الجزائر)، إذ يتعلق الأمر بمشروع هام، مثلما يذكر جوزيف مايير، رئيس مصلحة السينما في رسالة موجهة إلى المدير العام اللمركز الوطني للسينما :

كانت لي فرصة أن أعرض لكم الخطوط العريضة لهذا المشروع خلال الاجتماع الأخير للجنة الوزارية للفيلم العربي. والذي هو الآن وبصفة نهائية في أخر مراحل انجازه وذلك من خلال ميزانية متواضعة بفضل التنسيق الواسع للتقنيين وفناني الحصص الموسيقية للإذاعة والتلفزيون الفرنسي بالجزائر. [...] وكذا كل المصالح المعنية في الجزائر حيث تساهم بطريقة جد فعالة وبكل وسائلها الممكنة في انجاز هذا الفيلم الجزائري الطويل الأول من نوعه، والذي سيكون بمثابة اختبار لكافة المشاريع الطموحة القادمة. وليس هناك من شك بالنسبة لنجاح العمل، مع ضمان الإنتاج النزيه، وهو ما يشكل خطوة مشجعة للغاية. في الواقع، أعتقد أنه

من الضروري أن ألفت انتباهكم إلى أن مبادرة التعاون الحميمة بين هذه للنخب ومن كلتا الطائفتين الجزائريتين وفي هذا الجو العصيب أو الظرف الصعب يأخذ بعدا سياسيا جد خاص.[158]

وفي الوقت نفسه، تم تكليف المخرج لويس غروسبيار من قبل المفوضية العامة «بمهمة دراسة إمكانية إنتاج أفلام عربية طويلة في الجزائر والتي يجب أن تكون منجزة لصالح الدولة»، [159] في النهاية الرحلة لم تكتمل، لكن يبدو أن الإدارة استأنفت رغبتها في الإنتاج مع وجود رغبة ملحة في إنتاج كتلك مثل التي ظهرت سنة 1945 على مستوى شمال إفريقيا والعالم العربي.
منتج آخر يعد مهما في هذا المجال، وهو فريد أوران الذي أنتج عدد من «الأفلام العربية» بفرنسا من خلال شركته التي تحمل اسم «كاستيلا فيلم» والتي أنشئت خصيصا لاستقبال كل هذه الإنتاجات الناطقة بالعربية (ولم تنتج أفلاما أخرى). ومن خلال هذا الانحراف تحصل فريد أوران على تمويل كبير جدا من جهات عمومية لأفلامه، والتي ظهرت في الواقع من خلال العقود كملكية للدولة. منحت شركة كاستيلا فيلم سوقا هاما للعديد من التمثيليات الدرامية والتمثيليات الموسيقية بالعربية، وأحيانا مترجمة بالفرنسية. هذه الشركة تعمل بشراكة حصرية مع الأمانة العامة للشؤون الجزائرين بحيث هو الذي يمول الأفلام بشكل شبه تام ، فالشركة لا تساهم إلا بجزء ضئيل من الميزانية. كما أدى الترخيص بالاستغلال الذي حضي به المركز الوطني للسينما والذي تم في الواقع «مع الأخذ بعين الاعتبار الموافقة الإيجابية فيما يخص هذا الموضوع من قبل الأمانة العامة للشؤون الجزائرية من أجل الاستغلال التجاري لهذه الأفلام في شمال إفريقيا».[160]
بالموازاة مع إنتاج كل من فيلم مخدعون لكن سعداء لـ(كارلوس سنة 1959) وأشجار زيتون العدالة (بلو 1961) وهو فيلم باللغة الفرنسية أنتج من طرف دروكلس موجه قبل كل شيء للجمهور الحضري بفرنسا، كما أن الأفلام الطويلة الوحيدة الناطقة بالعربية التي أنتجت من طرف شركة

كاستيلا فيلم خلال نهاية حرب الجزائر، وحتى بعد 1962 مع المحافظة العليا بالجزائر التي عوضت المفوضية العامة بعد الاستقلال. أما عن فيلم «الكلمة للشاهد» والذي تم منحنه التأشيرة في 4 جويلية 1963، والذي اشترط في طلبه الخطي لمنحه التأشيرة ما يلي : «حصة «كوطة» من فضلكم. فيلم فرنسي برؤية عربية أنتج مع ولحساب الدولة، وفي الواقع وحدها الأفلام ذات الجنسية الفرنسية والمتحدثة بالفرنسية يمكنها نظريا الحصول على نظام الكوطة، مما يعني توزيع العائدات فيما بعد. وعليه تلعب السلطات على هامش الحرية القانونية حتى تسمح لهذه الأفلام الممولة بنسبة كبيرة من طرف الدولة بالحصول على عائدات مالية.

لعل الحوار والتمثيل باللغة العربية من قبل فرق من الممثلين الجزائريين في أفلام كاستيلا هذه (وهي في الغالب أفلام قصيرة، وأحيانا تجمع في أفلام الطويلة) تم التفكير فيها لاستهداف مسلمي الجزائر من جهة، والأعداد الكبيرة من المهاجرين الجزائريين العاملين في فرنسا من جهة أخرى أو الذين اختاروا الاستقرار في فرنسا بعد اتفاقيات إيفيان وبالفعل فإن نهاية الحرب على وجه التحديد كانت مرحلة مضطربة : ففي الوقت الذي كان فيه الجيش الفرنسي يسيطر على ساحة الحرب، كانت جبهة التحرير الوطني تحقق نصرا سياسيا؛ ولكن الفروع المختلفة لحركة التحرر الوطني بدأت تتمزق من أجل السلطة، مخلفة العديد من الضحايا على مستوى السكان المدنيين والعسكريين في الجزائر كما في فرنسا.وعليه فإن غضب أوروبيي الجزائر كان واضحا للعيان، وهو ما أدى إلى اتخاذ إجراءات «فوق العادة» من طرف المنظمة الجيش السري بعد حواجز جانفي 1960 وكذا انقلاب الجنرالات شهر أفريل من عام 1961. وبالتالي كان ينظر إلى هذه الأفلام على أنها أدوات أريد لها من قبل السلطة الفرنسية أن تحقق هدف تهدئة العقول، فهي أفلام محايدة من الناحية السياسة، بحيث تسلط الضوء على تصور جزائري «تقليدي» تريد السلطات إظهاره. بالإضافة إلى ذلك فإن فرنسا ما بعد حرب الجزائر

يجب أن تتحمل (إداريا عدم الاعتراف العلني) بمجموعة الحركة والمهاجرين الجزائريين الذين قدموا من أجل العمل في فرنسا، والذين يمثلون جمهورا محتملا لهذه الأفلامَ المنجزة عند نهاية الحرب.

وإذا كانت أفلام كاستيلا قد صورت في استوديوهات بالمنطقة الباريسية أو وسط ديكورات طبيعية في باريس وجنوب فرنسا تاركة دلالة عن بث حضري، فإن العديد من الإنتاجات المشابهة لهذا النوع صورت في الجزائر كتلك المتعلقة بأفلام استوديوهات أفريقيا أو أفلام كارلوس. وهنا أيضا، فإن هدف هذه الأفلام هو «ملكية كاملة وشاملة للدولة»[161] حيث تظهر هذه الأفلام كيف يعيش المسلمين المتحضرين في احترام تام لبقية التجمعات الجزائرية الأخرى. وقد كانت الشخصيات الفنية الرئيسية في إنتاجات شركة كاستيلا فيلم تتمثل في كل من المغني والموسيقي والممثل محي الدين بشطارزي، مؤسس أول معهد موسيقي جزائري ورجل المسرح المعروف،[162] وكذا الموسيقي والممثل سفير البودالي مسؤول الحصص العربية والقبائلية براديو الجزائر. كما كتب كلاهما العديد من السيناريوهات إلى جانب التمثيل في بعض في بعض الأفلام، فهما بمثابة رمز الحيوية المتجددة للثقافة العربية والأمازيغية في الجزائر، وهو ما أقرته السلطات الفرنسية. [163]كما كانا محاطان بفنانين موهوبين، أمثال الموسيقي ميسوم عمراوي والممثلين أحمد أقومي، أحميدو وكذا كلثوم الذين عرفوا لاحقا نجاحا جماهيريا كبيرا. ساهم هؤلاء الفنانين في التوجه الذي يسعى إلى إعادة إصلاح الماضي الثقافي التقليدي لشمال إفريقيا، وجعله متاحا باللغة العربية لجمهور شعبوي. ويضاف إلى هؤلاء الكتاب الجزائريين كتاب السيناريو الفرنسيين الذين حققوا نجاحا ملفتا أمثال جاك سلهاي[164] أو ر.م آرلود [165]إلى جانب السينمائيين الفرنسيين الذين أخرجوا هذه السيناريوهات وهم في الواقع ذوي خبرة حتى وإن كانوا غير معروفين كثيرا لدى عامة الناس (باستثناء جان فوراز الذي أنجز الكثير من الأفلام

الروائية الطويلة). أما جان برات فقد وقع أولى أفلامه سنة 1961، مع العلم أن غالبيتهم كانوا تقنيين تمرنوا قبل هذا على إنجاز الأفلام القصيرة، خاصة جان موسال وجورج رينيي فهذا الأخير أخرج سنة 1962–1963 فيلم «عندليب القبائل» والذي يحكي فيه عن الجيش الفرنسي من خلال عسكري لطيف قدم لزيارة (والتي ستتضح أنها مهلكة) شاعر قبائلي. وعليه يجسد الفيلم انعكاس تراجيدي مأساوي حول الظرف الإنساني والحرب، وهي الطريقة التي أرادتها فرنسا لتصفية حساباتها والاعتراف (ولو بطريقة جزئية جدا) بأخطائها، وكذا رد الاعتبار للثقافة الجزائرية[166]، وبالتالي يتعلق الأمر بتقديم أفلام للمسلمين تجعلهم يتفاعلون معها بطريقة إيجابية، ومع ذلك فإنه من المؤكد أن العديد من هذه الأفلام لم تتم مشاهدتها من طرف الجمهور المسلم للجزائر، ولا حتى لذات الجمهور في فرنسا، لأنها أفلام لم تستفد من عقود التوزيع، باستثناء فيلم موسيقي قصير أو إثنين وبعض المجلات المصورة مقارنة بثلاثين فيلما ناطقا بالعربية في نهاية الحرب على غرار أفلام كاستيلا فيلم.

كما نجد أيضا في إنتاج «الفيلم العربي» المخرج جورج دروكلس الذي سينتج الفيلم الوحيد «الجزائري» ليس فقط أثناء حرب الجزائر ولكن عن الحرب ذاتها والذي تناول هذه المرة الأقدام السوداء من خلال فيلم: «أشجار زيتون العدالة»، ومع وجود خطر كسر صورة الفيلم «الملعون» الذي تم إخراجه حقيقة في ظروف صعبة خريف 1961،[167] مما يبين الجهود الخاصة التي بذلتها الدولة، أو الجيش (الذي سيرى المشروع بنظرة سلبية) ومن أجل دعم الفيلم كما اعترف بذلك اليوم وبصراحة دروكلس، «لقد تم تمويل القسم الأكبر من الفيلم من قبل المركز الوطني للسينما [...] وإن لم تمنح لي هذه المساعدة المالية الهامة، لما نجحت في إنتاج الفيلم، لأنني لم أكن أملك الوسائل» (مقابلة). من جهة أخرى تم استخدام الجيش في بعض اللقطات السينمائية وذلك مقابل عائد مالي (مقابل مبلغ رمزي)[168] كما هو

الحال مع العديد من مفككي القنابل الذين جاؤوا لتفكيك قنبلة مزعومة في شوارع العاصمة، دون توعية مسبقة للسكان وذلك من أجل منح الفيلم طابع «سينما الحقيقة»، والتي تعرف اليوم («وصول المختصين، لقطات فحص لمجموعة غير عادية وضعت على الرصيف. كلما كان ممكنا، لا يتم تحذير السكان من «الخدع»، كما أن الكاميرا تكون منغلقة»)،[169] الشيء ذاته بالنسبة طائرات الهيليكوبتر، والتي تظهرها بعض مشاهد الفيلم على أنها وجهت لهذه المناسبة : ولا يتعلق الأمر في أي حالة بـ«الأفلام الوثائقية»، على الرغم من بعض المشاهد مسروقة.

أنتج جورج دروكلس قبل هذا العديد من الأفلام القصيرة والروائية، والتي قام بإخراجها جيمس بلو بحيث لم تتناول الأقدام السوداء ولكن تطرقت إلى المسلمين. أما فيما يتعلق بـفيلم «مباراة مصارعة» فإن المدير العام المركز الوطني للسينما قال أن «هذا الفيلم كان أداة عقد مع الدولة يوم 20 جانفي 1961 وهو عقد ينص في مضمونه أنه على أن الملكية التامة والشاملة لهذا الفيلم هي للدولة» وذلك من قبل الأمانة العامة للشؤون الجزائرين.[170] ومثلما هو الحال مع الأفلام الطويلة، كان الالتزام المالي للدولة يهدف إلى تصوير الجماعات الفرونكو–جزائرية الذين توحدوا في الأخير باقتراب الاستقلال، وكذلك لتهدئة الإضرابات الرهيبة الداخلية في المجتمع المسلم سنوات 1961–1962. هذه الأفلام القصيرة التي صُورت في الجزائر مع ممثلين وتقنيين جزائريين[171]يبدو أنها ستخرج في الجزائر على شكل مجلة مصورة موجهة على وجه الخصوص للسكان المسلمين.

وكان الأمريكي جيمس بلو (1930 – 1980) القادم من معهد الدراسات السينمائية العليا [172] IDHEC، والذي تم توظيفه في هذا الصدد من قبل جورج دروكلس، بحيث وجد في هؤلاء الشباب منفذا للمؤسسة وانتاجاته السينمائية، (وتحديدا الشباب الأجانب، فالفرنسيون لا يريدون الذهاب إلى الجزائر أثناء الحرب).[173] يد عاملة ماهرة (مخرجين، مشغلي

آلات، تقنيين أو الفنيين) والذين بإمكانهم التأقلم والحصول على العمل بسرعة، كما اهتم بلو في الأصل بالأفلام القصيرة بشكل أكثر ، بحيث أن دروكلس نفسه اقترح الكتابة بالتعاون مع جان بيليجري وإخراج اقتباس الرواية التي نشرت قبل فترة وجيرة. وإذا كان المنتج لا يتذكر مطلقا وتحديدا الكرونولوجيا، إلا أنه يتذكر أن المشروع لا يصدر عنه ولا عن المخرج ولا عن الكاتب، ولكن عن مستويات أعلى في السلطة :

ومثل ما أحب الجنرال ديغول الكتاب، أراد وبكل إصرار أن يتم إنجاز الفيلم، وإنه من البديهي أن يقبل المركز الوَطني للسينما بدفع جزء هام من فاتورة الفيلم الأولى التقريبية بما يعادل، 80 % . [...]. كان لدي ميزة في عملي، وهي أنني كنت صديقا مقربا من فوري كورميراي المدير العاماللمركز الوطني للسينما، والذي كان بدوره صديقا مقربا لـ ديغول، وهذا الأمر ساعدني كثيرا [...]. كانت نوايا ديغول غامضة أو لم تكن واضحة. ويبدو أنه كان رجل دين كاثوليك، والكتاب حظي بأكبر جائزة أدبية كاثوليكية، فهل بهذه الطريقة وقع بين يديه؟ أم أن الراهب هو من نصحه بأن يقرأ الكتاب؟ لا أعرف بالتحديد. [...]، وأعتقد أن مصلحة ديغول كانت حقيقية. وهذا ما تأكدت منه عندما أنجز الفيلم وعندما أردنا عـ ضه بمدينة مرسيليا. حيث منع الوالي عرضه كما اشترط علي الاتصال بالإيليزي من أجل منح رخصة لعرض الفيلم – مع جمهور مكون من 50 % من الرجال ينتعلون أحذية بيضاء، ورجال الاستعلامات العامة (مقابلة).

أما عن التقدير الأولي فقد ارتفعت التكاليف إلى 675000 فرنك فرنسي[174] محدد من طرف الدولة (في الواقع الوفد العام بالجزائر بما فيهم بواسطة المركز الوطني للسينما) وفي سبتمبر 1961 كان هناك إنتاج سينمائي أخر مع أستوديو أفريقيا بمبلغ قدرت قيمته بـ 200000 فرنك فرنسي في مقابل حقوق غير تجارية وكذا تساوي الحقوق التجارية مع الشركة. ولأن الأمر يتعلق بخلق سوق إنتاج وليس فقط بمسألة شراء حقوق، مثل ما هو الحال أحيانا، يشير بصراحة إلى الموقع الذي تتمركز فيه الإدارة—حتى وإن كانت أسواق الإنتاج تسمح بدفع مبالغ يتم تعويضها

في الغالب من قبل المنتج.[175] وفي الواقع قررت المفوضية الجزائر في شهر أوت 1961 والتي علمت بوجود الفيلم من خلال المركز الوطني للسينما– على الأرجح بضغط من أوندري مارلو أين قررت المفوضية الجزائر تمويل جزء من الفيلم كما يقول مدير الشؤون السياسية والإعلام للإدارة العامة الجزائرية المفوضية الجزائر :

> لقد أردتم جلب انتباهي إلى الصعوبات المالية التي تعترض الفيلم المعنون بـ«أشجار زيتون العدالة» وهو المشروع الذي عرض عليكم من قبل شركة الإنتاج أستوديو إفريقيا كما طُلب منّي النظر في مشاركة الجزائر في هذا التمويل، لي الشرف أن أعلمكم بأنه ونظرا للاهتمام المقدم لهذا الفيلم من طرف السيد وزير الدولة المكلف بالشؤون الثقافية ، قررت أن يمنح تسبيق مالي قيمته الإجمالية القصوى بـ 200000 فرنك فرنسي لتغطية القسم الخاص بالجزائر والتابع لصندوق تطوير الصناعة السينماتوغرافية [176]

هذا المبلغ حوّل بالفعل لحساب المنتج من قبل المركز الوطني للسينما في شكل تسبيق على إيصالات «تحت اسم أخر أو متنكرة»، لأن المنتج لم يحصل على مبلغ 400000 فرنك كتسبيق على إيصالات المفترضة (لكن 200000 فرنك فقط)، والجزائر بعد ذلك موّلت الفرق. ثم تلاحقت مجموعة من التعديلات وفي أوت 1962، وتزامنا مع خروج الفيلم في فرنسا ، ارتفعت حصة الدولة من 400000 إلى 569500 فرنك،[177] في مقابل حقوق غير تجارية وتلفزيونية في فرنسا والجزائر وكذا في تقسيم نصف العائدات بينهما (يذكر أن وزارة الإعلام نظرت في بثه على التلفزيون) وإذا كانت مساعدات الدولة غير كاملة منذ البداية، فإننا نلاحظ أن المبلغ النهائي يقترب بنسبة كبيرة من التقدير الأولي، وعليه يمكن إذن النظر بشكل معقول إلى هذا الفيلم على أنه بدون شك إنتاج خاص، مع أنه يستجيب بصورة كبيرة لرغبة السلطات في تطوير أفلام تتطرق إلى القضايا التي تخص تداخل المجتمعات فيما بينها وهما المجتمع الكولونيالي والمجتمع

المسلم بطريقة واضحة من أجل التحضير للمرحلة النهائية من المفاوضات مع جبهة التحرير الوطني وفترة ما بعد الحرب. كذلك وبذات الطريقة التي تعتمد على خمسة أعمدة في إعداد مقدمة النشرة الإخبارية في التلفزيون، سمح هذا الأسلوب المبتكر بتمرير الإيديولوجية الديغولية الخاصة بالجزائر بشكل أفضل، حيث ظهر فيلم أشجار زيتون العدالة كعمل استخدم تقنية السينما الحقيقة وبفريق عمل فرونكو-إسلامي بغرض بث خطاب جد حكيم وشامل حول مستقبل الجزائر المستقلة والعلاقات بين «الأقدام السوداء» و»العرب». كما قال أيضا جورج دروكلس أنه لم يكن «موافقا مطلقا على نهاية الفيلم، [...] لأن إنهاء الفيلم بالقول «لقد أصبحت بلدي»، كان كذبة ونحن نعرف ذلك. [...] وقد كان بلو يفكر مثل بيليقري بأن ذلك سيمنح نهاية جميلة للعمل. وأضاف أنه كان يجب عليه أن يضيف «لقد أصبحت بلدي التي لا يمكن العيش فيها»». وهذه العناصر لا يمكنها أن تخفي الأصالة القصوى للفيلم، بالإضافة إلى المواصفات الجمالية العديدة – خاصة على مستوى الصورة، الصوت والتأطير-فهناك العديد من العوامل ساهمت في حصول الفيلم على تمويل عام أو تمويل الدولة.فيلم «أشجار زيتون العدالة» والذي بعد الفيلم الروائي الطويل الوحيد والممول بشكل كبير من طرف الدولة ويتحدث عن الجزائر خرج إلى القاعات في فرنسا الحضرية، (الأفلام الطويلة لـشركة كاستيلا بقيت غير معروفة أو غير منتشرة ولكن أيضا وبنية حسنة هو بالفعل الفيلم الطويل الوحيد الذي صُوّر حول حرب الجزائر خلال فترة الحرب وفي الجزائر، كما اجتاز الرقابة بلا عوائق (وهذا ليس حال كل الأفلام الأخرى التي أشارت إلى الحرب في تلك الفترة) كما شارك أيضا في مهرجان «كان» سنة 1962 ضمن عملية اختيار موازية، أين حصد جائزة النقد العالمي.[178]

الوثائقيات :

من خلال «الوثائقيات» أو «الأفلام الإخبارية» (حسب النمط المتبع مع نهاية سنوات الخمسينات) رأينا الأفلام الموجهة للسكان الفرنسيين أو الجزائريين على حسب وضعية وتطور وضع البلاد–حتى ولو أن بعض الأفلام القصيرة استعارت كذلك من الجانب الخيالي والتمثيل من أجل تحقيق مبتغاها بشكل أفضل. وبالمقابل ومع إنتاج سينمائي روائي شبه معدوم قبل سنة 1954، لذا نجد أن الوثائقيات والمستجدات الإخبارية كانت تشكل الجزء الأكبر من الإنتاج «الجزائري»؛ وعليه فإنه منذ سنة 1945 بدأ إنتاج الأفلام والمستجدات الإخبارية حول الجزائر في أخذ مكانه.مع تأييد مالي واسع من طرف الدولة، دخلت مهنة السينما ضمن «نظام» الذي ينفي أي التباس في وجهة نظر فرنسا حول الجزائر، في بداية الأمر كان المال اللازم من أجل إنتاج هذه الأفلام يأتي أكثر من عند المركز الوطني للسينما أو من طرف وزارة الإعلام وأموالها الصافية التابعة للحكومة العامة في الجزائر، كما تبين ذلك العديد من الوثائق الأرشيفية الخاصة بفترة نهاية الحرب في الجزائر. وفي برقية مؤرخة في نوفمبر 1945 مرسلة إلى «المديرية العامة للسينماتوغرافية» يطلب فيها أيضا مدير ديوان الحكومة العامة للجزائر يتوقع أن تبلغ مشاركتنا في ميزانية سنة 1946 حوالي خمسة ملايين فرنك تحت اسم الأخبار من أجل إخراج 10 أفلام قصيرة دعائية الموضوع خاصة بكافة مجالات النشاطات الجزائرية. هذه المشاريع التي سيتم تنفيذها من خلال صيغ تمويلية مالية مختلفة تعتمد إما على كشوف مالية محددة أو على قيمة مالية مطلقة عامة تغطي نفقات الإنتاج وذلك مع شركات متخصصة في إنتاج الأفلام الوثائقية.[179] هذا المشاركة توضح جيدا أهمية موضوع الجزائر في سياسة الحكومة لاسيما حول موضوع الاستعمار (مع أن الجزائر من الناحية النظرية «الفرنسية»)، فضلا عن البعد الطبيعي الذي لم

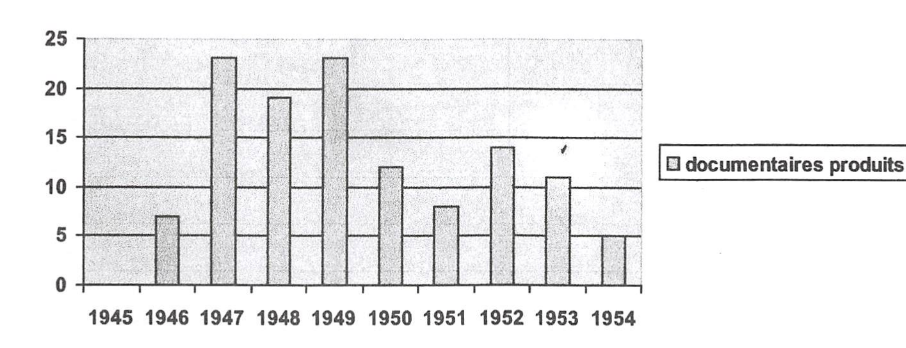
يغب عن عيون الحكومة العامة للجزائر.[180] وفي غالب الظن ومن خلال لجنة الاختيار الخاصة بالفيلم القصير فإنه يمكن للمركز الوطني للسينما أن تعيد تحرير أموالها الخاصة، هذا الدعم في الأصل هو نتيجة طبيعية، بحيث يسمح بتصوير أفلام عن الجزائر في إطار قانوني وبلا دفعات كبيرة جدا مقدمة لشركات الإنتاج.

وعليه إذا كانت الأفلام المنجزة قد تم إخراجها قبل الحرب العالمية الثانية ولحساب الحكومة العامة للجزائر ، فإن الأمر يتعلق قبل كل شيء بالأفلام السياحية الدعائية على الصورة النمطية الخاصة بشمال إفريقيا : أشجار النخيل والجمال والفنتازيا ... لأن التزام فرنسا لم يكن بعد في ذلك الوقت حقيقيا بالنسبة للجزائر، أما بعد سنة 1945، فإن الإنتاج السينماتوغرافي حول الجزائر سيشهد نمواً استثنائيا.[181] بحيث نجد أكثر من 130 فيلما بين عامي 1946 و1954، [182]كلها تسلط الضوء بشكل رئيسي على دور البناء الحضاري في الجزائر بهدف تبيين مستوى الحياة الرفيع ونقل الحضارة للسكان المحليين.[183]

لكن لم يتم إنتاج كل الأفلام حول الجزائر من قبل الحكومة العامة للجزائر. وفي مذكرة محررة من الحاكم العام إلى المدير العام للمركز الوطني للسينما بتاريخ أكتوبر 1950 لم يتم تنفيذ سوى 22 فيلم على مستوى الحكومة العامة للجزائر «الملكية الكاملة» ومع حقوق غير تجارية، مما يعني أن هناك أفلام أخرى أنتجت من قبل مؤسسات من أصل 83 فيلم قصير أنجز حول الجزائر في هذا التاريخ. من جهة أخرى ستكون هذه الأفلام أساسية لتقديم مشاريع أخرى غير تجارية مرتبة في فرنسا كما في الجزائر من قبل الحكومة العامة للجزائر ومصالحها : «بالنسبة لجميع الأفلام الأخرى التي ليست في هذه القائمة، الحكومة العامة للجزائر لا تملك الحقوق غير التجارية للبث من تلقاء نفسها والتي نظمتها بواسطة المصالح الخاصة بها. [...] واسمحوا لي بأن أحدد لكم أنه فيما يخص إخراج هذه الأفلام القصيرة الأخيرة، قدمت

الحكومة العامة إعانة متواضعة للمنتجين. وذلك لتغطية هامش التكلفة التحميض، حيث أنه من البديهي أن المنتجين يضيفون بضعة فرنكات على كل متر من شريط السحب» [184] ومع ذلك، وفي بداية الحرب الجزائرية، ذكر مصلحة البث السينماتوغرافي في كاتلوق مصور الأفلام التي يتوقع أن تكون من حصة الحكومة العامة للجزائر وذلك في إنتاج 62 فيلما.[185]

وبصرف النظر عن التدخل المباشر من طرف الحكومة العامة للجزائر (حيث يتم بشكل تلقائي تقريبا، حتى ولو انخفض ذلك التدخل)، كذلك ساعد هذا المنتجين وذلك بواسطة المركز الوطني للسينما (عندما تكون الوزارة أو المركز في حد ذاته مشاركا في الإنتاج) لأنه وبمنتهى البساطة كما سنرى، أن هذه الأفلام لم تكن يوما مربحة فهي لا قليلة البث في المحيط التجاري. وبالتالي لن يتم أنتاجها ما لم يتبع المنتجون منطقا اقتصاديا تقليديا.[186] وعليه فإن الانفجار في عملية الإنتاج السينماتوغرافي الخاص بالجزائر في مثل هذا الوقت القصير لا يدع مجالا للشك حول استعباد منتجي الأفلام الوثائقية من قبل إرادة دعائية من طرف فرنسا حول القضية الجزائرية. سيتطور هذا الإنتاج الضخم على مر السنين، لا سيما وهو يتابع عن قرب المستجدات «الجزائرية» من فرنسا. من أصل 131 فيلم مصنف في الفترة الممتدة من 1945–1954، لدينا 123 يمكن ضبط تاريخها حيث تشكل منحنى يبين عن كثب التزام فرنسا في الجزائر.

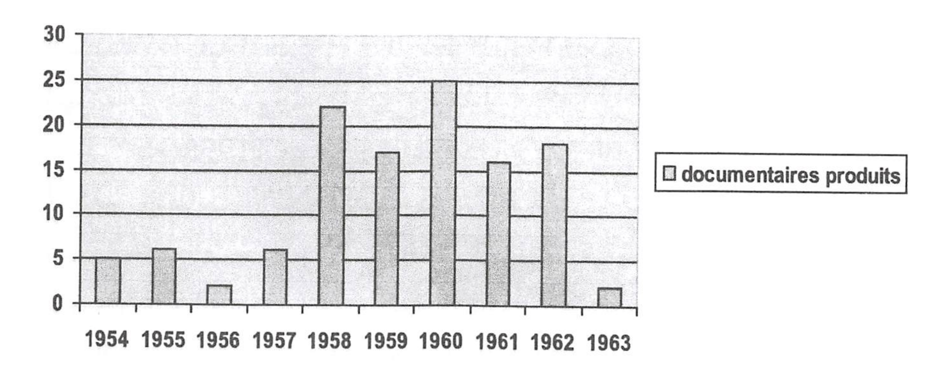


يعد عام 1945 عام التحول وتنفيذ الوسائل السياسية والاقتصادية والتعليمية للدعاية في الجزائر، وسط ارتباك الحكم الذاتي وكبت القانون المحلي. إنها الأنباء الفرنسية، تليها الشركات الأخرى التابعة للقطاع الخاص والمختصة في المستجدات الإخبارية، التي تقوم بإثارة المواضيع الخاصة بالقضية الجزائرية بعد موافقة السلطات الفرنسية. في حين لم يأتي وقت الأفلام الوثائقية إلا سنة 1946، وذلك من أجل تحقيق هدف محدد يتمثل في «إظهار عمل فرنسا» وبالخصوص تعجيل أو مواصلة العمل وفق الإعلان الرسمي الخاص بـ«مخطط التصنيع» للجزائر، الصادر في 15 أكتوبر من نفس العام. البدايات إذن خجولة، مع ستة أفلام فقط، ولكن في العام القادم سيكون هناك الجديد وهو «تنظيم خاص بالجزائر» الذي اعتمده مجلس الوزراء في 27 أوت 1947 وصادق عليه البرلمان بعد ذلك في شهر سبتمبر، وبالتالي دخل حيز التنفيذ الفعلي مما أنتج مشاكل للحكومة سنوات 1947–1948، لاسيما بعد موجة عارمة للوطنيين وكذا التزوير في الانتخابات.[187] ومع وصول الحاكم العام ناجلان خلفا لـ شاتانيو وهي الفترة التي يمكن القول عنها أنها أكثر لبيرالية، لاسيما وأن الوقت متوتر فيما يتعلق بالمواقف الفرنسية اتجاه نظريات الاستيعاب، كما أن التشاور الديمقراطي باء بالفشل، من جانبهم الوطنيين الجزائريين أعربوا عن قلقهم وعلى رأسهم فرحات عباس.[188] بالنسبة للمؤرخة فاطمة الزهراء قشي : «كانت الجزائر سنة 1945 جاهزة للتغيرات الكبرى، المواقف المتخذة ضد الأمر المؤرخ في مارس عام 1944، وكذا دستور الاتحاد الفرنسي في سبتمبر 1946، أيضا نظام العضوية لشهر سبتمبر عام 1947، رد فعل الجماهير على أحداث ماي 1945 – وهو رد الفعل الذي تجاوز كلمات الرسمية للإطارات النظامية– كل هذا يدل على أن الجزائريين يطالبون بأكثر مما هي فرنسا مستعدة لمنحهم، وهذا هو الفارق الكبير بين التوقعات والنتائج من جهة، وبين النصوص

والحقائق من جهة أخرى، وهو ما قد يفسر جزئيا، السير المتقطع نحو استقلال مستعمرات الاتحاد الفرنسي والتي ماتت قبل أن تولد.[189]

خلال سنوات 1947–1949 تم إخراج غالبية الأفلام القصيرة الوثائقية (65 فيلم في ثلاث سنوات)، مما يقدم صورة واضحة لضرورة سياسة إعلام– أو تضليل–على حد سواء للسكان المحليين وسكان الحاضرة الفرنسية، كما سيتضح، من خلال عدد الأخبار التي تستجد في نفس الوقت. فيما هي ذاتها التي تقمع حركة الاستقلاليين، حيث تظهر السلطات في هذه الأفلام حجم العمل الفرنسي من بناء وتعليم وصحة.إن احترام الثقافة «التقليدية» الجزائرية كان أيضا في المقدمة،–في حين ظل الدين مستبعد في غالب الأحيان، وعليه انخفض عدد الأفلام بشكل كبير ما بين سنوات 1950 و1951 : على ما يبدو أن الحمى عاودت الجزائر. إذ نشهد انتعاش طفيف في النشاط الفيلماتوغرافي، في سنة 1952 وبلا شك يرتبط هذا بالظروف السياسية (بما في ذلك الانتخابات المزورة مرة أخرى في جوان 1951 وكذا طرد مصالي الحاج في 1952)، غير أن الاتجاه نحو السقوط سوف يتأكد ما بين 1953 و1954.[190]

وعليه استمر إنتاج الأفلام القصيرة المدنية من قبل المؤسسات الفرنسية خلال حرب الجزائر، في البداية بإعداد متواضعة، ثم حول موضوعات أخذت في التطور إبتداءا من 1958، حيث نجد أنه من بين 138 فيلم مدرج في الفترة 1955–1963 وهي فترة حرب الجزائر (سنة 1963 تظهر هنا على أساس التوضيح) 123 فيلم يمكننا أن نحدد تاريخها وان نتابع هنا من خلالها تاريخ البلد.



نسجل وجود «ثغرة» في إنتاج الأفلام القصيرة المدنية الخاصة بالجزائر خلال سنوات 1954 وإلى غاية 1957، مما يؤكد بالتالي تراجع الإنتاج منذ عام 1952 على الرغم من بداية حرب الجزائر. هذا التوقف القاسي في عز بداية حرب الجزائر، على ما يبدو أن له علاقة مع تنفيذ قانون 1953، الأمر الذي جعل من الإنتاج عملية غير مربحة.[191] إن الأفلام المدنية المنتجة عام 1955 هي أفلام سياحية تابعة للأيقونية السابقة وبالتالي هي أفلام دعائية حول إقرار السلام (بما في ذلك الأنباء الفرنسية)؛ لدينا لعام 1956 فيلمين روائيين (واحد ضد العرب والثاني لمناداتهم) وفيما يخص سنة 1957 فنجد أن كل الأفلام المنتجة تصب في موضوع البترول والصحراء، وبالتالي لا تتحدث هذه الأفلام عن الحرب كما هي، (فيلم واحد خرج عن كل هذا وهو «دفاعا عن الجزائر» وهو فيلم مساند جدا لفكرة «الجزائر فرنسية» وهو منتج من طرف مركز البث الفرنسي[192] إلا أن سنوات 1956–1957 هي التي سجلت التفوق في التصوير العسكري الخاص بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش في الجزائر، سواء كان ذلك في الأخبار أو الأفلام الوثائقية. كما تجدر الإشارة أن الأفلام العسكرية الوحيدة الدعائية حول الجزائر والتي تم عرضها في قاعات السينما هي تلك التي أنجزت سنة 1957[193]؛ كما أن هذه السنوات هي التي بثت فيها اللقطات غير المركبة الخاصة بالمصلحة

السينماتوغرافية للجيش في الوسط المدني أكثر من أي وقت مضى، علما أنها تقابل فعليا سنوات «الجبل» وكذا معركة الجزائر.

في عام 1958، ومع أحداث ماي وكذا وصول ديغول إلى السلطة لم يتغير خطاب الأفلام القصيرة الوثائقية في الحال وإنما استمر تسليط الضوء على الصحراء والاكتشافات العلمية الفرنسية (بترول، غاز وطاقة نووية وعلم القذائف) والموجهة لجمهور الحاضرة الفرنسية. ومع ذلك، فإن العدد الأكبر من الأفلام من 6 إلى 22) فهي خاصة بزيارات ديغول والاستحقاقات الانتخابية الخاصة بالجزائر، إلى جانب عدد من الأفلام حول المجتمع الجديد الفرنكو-جزائري والموجهة للجمهور المسلم .أما الأفلام الخاصة بسنوات 1959 و1960 (الأرقام في هذه السنوات أعلى عما كانت عليه سنوات 1947-1949) فهي تؤكد هذا التوجه، لأن ركزت على نتائج مخطط قسنطينة الذي انطلق في أكتوبر 1958 (مع دعاية خاصة). [194] فضلا عن تقرير المصير (بما في ذلك الاستفتاءات).[195] في الواقع، إن الأمانة العامة للشؤون الجزائريين هي المسؤولة من باريس على إنتاج مختلف الأفلام، لاسيما الأفلام الروائية الناطقة بالعربية، في حين كان إنتاج سنوات 1961 و1962 مخصص بالكامل إلى الجمهور المسلم حتى يرافق مختلف الاستحقاقات الانتخابات التي من شأنها أن تؤدي إلى الاستقلال-استمر هذا الإنتاج حتى بعد الحرب، وعليه فإن القمم الثلاث للإنتاج (1958-1960 و1962) تتوافق وبشكل جلي مع الأوقات الحاسمة في السياسة الجزائرية لفرنسا.

وبالتالي هناك «انفجار» حقيقي على مستوى الإنتاج والعمل خلال سنوات ديغول وحرب الجزائر، مع أرقام مرتفعة بحوالي ثلاث إلى خمس مرات عما كانت عليه خلال فترة الجمهورية الرابعة المنتهية. وتتعلق هذه الأرقام بالقانون الإطاري، ثم بالتحليل السياسي الخاص بالجنرال ديغول وكذا فريقه حول الوضعية الجزائرية، مع الأخذ بعين الاعتبار وبرؤية

جديدة لدور السكان المسلمين في مختلف جوانب الخروج من الحرب (وبالخصوص الجانب الانتخابي) من جهة، وكذا البعد الدولي للنزاع من جهة أخرى. وعليه فإن الأفلام الفرنسية التي يمكن تضمينها هنا، نجد البعض منها قد صمم من أجل البث الدولي (بما في ذلك نسخ باللغات الأجنبية موجودة على مستوى الأرشيف الفرنسي للفيلم المركز الوطني للسينما) لدينا في الواقع حوالي 15 فيلم منتج من طرف الحكومة العامة للجزائر / المفوضية الجزائر ووزارة الشؤون الخارجية بقيادة روجر فورس مع شركة Tangent Films في نيويورك وذلك قبل وبعد 1958. وفيما يتعلق بفرنسا وعلاقتها بالجمهور العربي فإننا نجد هنا كسر سمعي بصري مهول مقارنة بالوظائف الدعائية المصورة السابقة.

للأسف إن العقود التي تسمح بتوثيق شروط إنتاج هذه الأفلام نادرة، لكن النظام لم يتغير وبالتالي ظل بث الأفلام القصيرة عشوائيا، كما أن تدخل السلطات العمومية في الإنتاج هو الأمر الأكثر احتمالا. في الجزائر، كان لأحداث ماي 1958، وانقلاب أفريل 1961 على ما يبدو السبب في فقدان العديد من الوثائق المتعلقة بهذه الأفلام، كما يمكننا ملاحظة هذا في المراسلة التي قام المركز الوطني للسينما بإرسالها إلى منتج شركة أستوديو إفريقيا : « وبالنظر إلى أن الفيلم كان موضوع عقد مع المفوضية العامة للحكومة في الجزائر والتي تخص ملكية هذا الفيلم إلى الدولة وبما أن نسخ هذه العقود قد ضاعت خلال أحداث الجزائر فأنني أحتفظ بقراري إلى حين انتظار رأي سكرتير الدولة للشؤون الجزائرية.»[196] على عكس العقود السابقة من طرف المركز الوطني للسينما الموقعة باسم الدولة والتي يمكن أن نجد لها أثرا على مستوى السجل العمومي للسينما والسمعي البصري أو في أرشيف مصلحة العمل السمعي البصري التابعة للجهاز الإداري للمركز الوطني للسينما، كذلك العقود والصفقات الخاصة بالحكومة العامة للجزائر ثم من بعدها المفوضية العامة لم يتم تسجيلها إلا في الجزائر

العاصمة وبالتالي ضاع الجزء الأكبر منها على ما يبدو،[197] إلا عندما قامت المفوضية الجزائر بإعلام المركز الوطني للسينما وبشكل مباشر حتى تستفيد من الأموال المحددة والخاصة بعدد الأفلام المنسبة إليها، والمقدمة من قبل أموال تطوير الصناعة السينماتوغرافية–الجزائر.

هذا هو في الغالب مؤشر بسيط لما يجب الاكتفاء به في الأرشيف التقليدي من أجل تأكيد انتساب الإنتاج للدولة، مثلما هو الحال بالنسبة لفيلم «الصحراء، حظ مشترك» (بروتو وبروني، 1957) : «في مدة زمنية مقدرة بـ 21 دقيقة، أنجز هذا الفيلم لحساب رئيس المجلس والذي يود استخدامه في أقرب الآجال.»[198] ومع ذلك، توجد أدوات حتى يمكن تحديد إشراك الدولة في هذه الإنتاجات الخاصة بالجزائر–مثلما هو الأمر في مواضيع أخرى، إنها بالخصوص حالة «قائمة الأفلام التي تشكل التراث السينمائي للدولة»، والذي أنشأته المركز الوطني للسينما ومنها نسخة موجودة على مستوى أرشيف المؤسسة.[199] كذلك على مستوى أرشيف مصلحة العمل السمعي بصري التابع للجهاز الإداري اللمركز الوطني للسينما، والذي يجمع العقود والصفقات التي أبرمت باسم الدولة.[200] هذه العقود والصفقات الخاصة بالفترة الممتدة من 1947 إلى 1962 وكذلك شراء الحقوق غير التجارية (الخاصة بـ12 فيلما «الجزائري») وكذا المساعدة في الإنتاج (49 فيلما يعود بالأساس إلى فترة 1960–1962).[201] نستنتج كذلك من خلال سلسلة أعمال من إخراج جيمس بلو أنها : « كانت قد أنتجت من طرف شركة إنتاج جزائرية لاستوديوهات إفريقيا، باعتبارها عامل بالقطعة ، وبالتالي يكون تمويلها بالكامل على عاتق الدولة.[202] يتعلق الأمر هنا بالمصدر الأكثر كمالاً، لأن الصفقات التي تمر عبر المركز الوطني للسينما هي الوحيدة التي تعرف نظام دفع خاص بالفيلم، مع أن المركز الوطني للسينما يعمل كوسيط فقط–فيلم «صحراء، حظ مشترك» يسمح لنا بإدراك ذلك بحيث تم دفع تكاليف الفيلم من قبل مركز التوزيع الفرنسي

والمقدرة بـ 8009998 فرنك فرنسي (صفقة المركز الوطني للسينما / إنتاج الغرب لـ 22 أوت 1957).[203]

كذلك تذكر السجل العمومي للسينما والسمعي البصري وبوضوح على المستوى الوطني (وليس المحلي بالنسبة للجزائر) أن صفقات الإنتاج بين الدولة ومختلف الشركات، وكذا شراء الحقوق من قبل الوزارات، تعرف «مشاركة مالية» للدولة من دون احتساب صفقة الإنتاج ولكن دون الإشارة إلى الجهة التي قامت بدفع المستحقات. وبالتالي يلخص كافة المعلومات الواردة في الصفقات السابقة من طرف الإدارات. حيث تسمح هذه المصادر الثلاث من توضيح هذا الإجراء المباشر من طرف الدولة الفرنسية، والتي كانت تقريبا غائبة قبل 1958 (باستثناء شراء حقوق)، والتي سوف تصبح شيئا فشيئا ذات أهمية لاسيما في النصف الثاني من الحرب ثم في نهاية الحرب وذلك لمرافقة مخطط قسنطينة وإجراءات تقرير المصير. كما رأينا على المستوى السياسي، لذا أخذت الدولة على عاتقها وبشكل مباشر الجانب المادي للدعاية، وذلك للتخفيف في جزء كبير على المفوضية العامة.

إن المنتجين كانوا قلة حتى يتقاسمون الصفقات الهامة التي تتواجد في الجزائر (وفي شمال إفريقيا بصورة عامة). بالنسبة لدور الإنتاج هذه، قامت الجزائر بتخصيص ديوان للأموال التجارية : حيث لديها نظريا للإنفاق 15٪ من إجمالي الميزانية التقديرية (الـ«حصة المنتج»)، ولكن هذه 15٪ غالبا ما تكون «مقنعة» على مستوى الميزانية التقديرية «مضخمة» لكي لا تكون عند الإنفاق[204].إن أماكن التصوير نادرة في «بلد» مثل الجزائر. الشيء نفسه ينطبق على مخرجي هذه الأفلام، أمثال فيليب استي، ماري-آن كولسون-مالفيل، جون-شارل كارلوس، جون-كلود هويسمان، شارل فاسكيل (المدعو فرنكو)، مونيك مونتشو، وآخرين، ولعل هؤلاء «متخصصين» في إخراج الأفلام الخاصة بشمال إفريقيا وبالجزائر. حيث أن القليل من يعرفهم بين عموم الناس، إن هؤلاء السينمائيين - وعدد أخر

أقل «متكررين» - يعدون صناع نزهاء للأفلام القصيرة بحيث يبرزون الصور (بطريقة متشابهة) والخاصة بالأفكار التي تشير إلى الجزائر فرنسية. في رد فعل لمراقب مالي من الجزائر عام 1960 تجاه الميزانية التقديرية لفيلم «حضور ألبير كامو» (من إنتاج أرمور فيلم) بحيث يسمح لنا بتقدير البعد الخفي، المعمول به في فرنسا كما في الجزائر. وهي «الحيلة» التي لا تفهم، إذ تفاجأ هذا المراقب من الهامش المشار إليه والمقدر نحو ٪10 من النفقات العامة، على أساس أن ٪10 من «المصاريف الهامشية التي يجب تبريرها» : «هناك بعض التناقض في غلق وبصورة نهائية إجمالي الصفقة في مبلغ المتفق عليه، من جهة أخرى واحد من العناصر لن يأخذ بعين الاعتبار إلا بعد تبرير ذلك.»[205] المدير العام لمركز الوطني للسينما قام على إثر ذلك برد يفسر فيه وبإسهاب المبدأ نفسه في إنتاج الأفلام الخاصة بالدولة.

إن كشف الميزانية التقديرية التي تم اعتمادها، بناء على طلبي، ولأن الإنتاج يعتمد على ميزانية محددة، مما يعني في التموين الذي الخاص بالشخوص قد تم شراؤه لحساب الدولة واحتسب بسعر الكلفة. وبالتالي من الطبيعي الإقرار بفضل المنتج، وكذا النسبة من النفقات العامة، وهامش ربح ثابت. أما بالنسبة لـ «المصاريف الهامشية التي يجب تبريرها» فإنهم يخضعونه للدفع الخاص بالقسط الأخير وذلك عند الانتهاء من الفيلم. هذه الطريقة في التصرف تعرب عن مميزات معرفة الرقم الحقيقي للتكاليف المبينة بالنسبة للفيلم، وعليه فإنه في كشف للميزانية التقديرية والمقدرة بمبلغ إجمالي تقريبي أين تكون كل الأسعار لا يمكن تحيد وبطريقة دقيقة الربح المحقق من طرف المنتج لأن النسب في هذه الحالة لا تظهر.[206]

غير أن ما يمكن أن يكون استثنائيا هو منظم، على الأقل على مستوى المركز الوطني للسينما - تتظاهر المفوضية العامة بالعمل بطريقة «أقل شفافة» مرة أخرى.[207] ولذلك، نفهم بسهولة عند قراءة الميزانية التقديرية أنه ليس فقط أفلام الدولة التي لا تكلف سنتيما واحدا للمنتج، لكن ولكنها تجلب مبالغ كبيرة لهم. من بين الأسماء التي تتكرر في غالب الأحيان بين

عامي 1945 و1954، نجد الأنباء الفرنسية، أفلام J-K ريمون-ميلي، أفلام فرانكول، الفريق والمركب، أفلام جان-شارل كارلوس، أفلام جان-جاك دولافوس، وكذا أفلام جورج [جورجيت] لوترنور، فضلا عن أسماء أخرى. وبالتالي يستفيد المنتجين إذن من بنية تحتية فعالة، من شأنها أن تخفي في غالب الأحيان التمويل المباشر للمؤسسات الفرنسية وراء اسم لمنتج خاص، مما يخدم بشكل جيد مصالح الدولة. إن أفلام J-K ريمون-ميلي على سبيل المثال، تأتي في الغالب خلال فترة ما قبل الحرب الجزائرية : «السيد J-K ريمون-ميلي قد أنتج بالفعل أفلاما للدولة ويستحق الثقة الكاملة».[208] يمكن استنتاج ما يلي في مارس 1955، وهو التاريخ الذي أنتج فيه هذا الأخير فيلمه «الساعات الأغنى في إفريقيا الرومانية..» في الوقت ذاته الذي بدأت فيه حرب الجزائر. ومن خلال مراسلة بتاريخ أكتوبر 1960 من السكرتارية العامة للشؤون الجزائرية حول دبلجة أفلام هيبون الملكة وكان هناك جبل إلى اللغة الإنجليزية، والألمانية والإسبانية كما تخبرنا المراسلة أن هذه الأفلام أنتجت من طرف راموند ميلي قبل سنة 1954وهي : «الأعمال التي لا تزال ملكا للدولة.» وعليه «فإن دفع المستحقات سيكون من طرف من قبل المركز الوطني للسينما (العقود والصفقات) «وذلك لحساب الأمانة العامة للشؤون الجزائريين[209]

إن أماكن التصوير نادرة في «بلد» مثل الجزائر. الشيء نفسه ينطبق على مخرجي هذه الأفلام، أمثال فيليب استي، ماري-آن كولسون-مالفيل، جون-شارل كارلوس، جون-كلود هويسمان، شارل فاسكيل (المدعو فرنكو)، مونيك مونتشو، وآخرين، ولعل هؤلاء «متخصصين» في إخراج الأفلام الخاصة بشمال إفريقيا وبالجزائر. حيث أن القليل من يعرفهم بين عموم الناس، إن هؤلاء السينمائيين - وعدد أخر أقل « متكررين» - يعدون صناع نزهاء للأفلام القصيرة بحيث يبرزون الصور (بطريقة متشابهة) والخاصة بالأفكار التي تشير إلى الجزائر فرنسية. أيضا تعد أفلامهم

تقريبا قابلة للتبديل، بما في ذلك الصور والموسيقى، والتعليق الصوتي والايديولوجيا، والذين هم في الغالب بلا شخصيات حقيقية، وكذا إعادة النسخ—مع أو بدون مساعدة من ذلك - رغبات الحكومة العامة للجزائر. لم تلق هذه الأفلام الدعم من الحكومة العامة للجزائر، والتي طورت الحجج نفسها وكذا الصور نفسها، دلالة على توحيد الإيديولوجية بعد التغييرات المقصودة من طرف الحكومة العامة للجزائر حول تمثيل المسلمين ومساعدة فرنسا تجاههم. وبالتالي يتعلق الأمر في شكل سينما تحت الطلب، وفي مال سينما الدعاية، خاصة وأن الاثنين مرتبطين ارتباطا وثيقا. تنتَج الأفلام السياحية—الفلكلورية من أجل أغراض إشهارية، ومع ذلك، تكون أكثر جمالية من تلك المنتجة لـ «العرب». وبين هذين القطبين (ليس من المفترض مزج المشاهدين) توجد أفلام «متوسطة» وهي انتاجات عامة مقدمة لجمهور غير محدد (وبالتالي من المحتمل أن يكون جمهورا مسلما، أوروبيا، من الحاضرة الفرنسية وحتى دوليا) تقدم في مجملها قيما إيجابية حول عمل فرنسا في الجزائر وتنمية البلاد، نوعية هذه الأفلام تجسد بصورة واضحة سير الموضوعات المعالجة، وعليه البحث على جمهور قبليا. وذلك في فئة الأفلام والسياحية التي توافق المحيط. في فئة الأفلام السياحية، والتي تعادل حوالي 40٪ من مجموع الأفلام المنتجة (مع احتساب الأفلام القصيرة كـ»كورنيش الحب» لفرانكو وغواصين الصحراء لطاهر حناش)، بحيث احتسبوا على الإنتاج الضعيف الذي ارتكز على الثقافة العربية— الإسلامية يتم تجميع ركزت انخفاض الإنتاج على الثقافة العربية مسلم (على سبيل المثال الإسلام لريني) وكذا إنتاج أقل ضعفا، لكنه واقعي ومثير، إنها أفلام قدمت إخراجيا «الأقدام السوداء» (على سبيل المثال فيلم : إنها قرية السرسوس لكارلوس). كل هذه الأفلام تسعى لإبراز الجمالية (غالبا بالألوان) وظفت بصورة قصدية «اللون المحلي» ضمن مشاهدها، كذلك الصناعة الحرفية : من الواضح أنها مكرسة للجمهور الغربي، بحيث يتم

اعتماد صورة ذات جودة عالية ومعلق يتكلم لغة أدبية راقية، فئة «الوسط» تستقطب كامل وجهات النظر. وهو ما يمثل حوالي ٪50 من الإنتاج، هذه الأفلام هي أكثر عددا لكن الأقل إثارة للاهتمام من وجهة نظر السمعي البصري، ولعل تصميمها «كل الأراضي» قدم انتاجات دعائية خالية من السياسة «entrepreneuriale» تابعة للحكومة العامة للجزائر (على سبيل المثال الجزائر الحديثة، للأنباء الفرنسية، أو وجهين من الصحراء للايريزي).
وأخيرا، في أخر السلم، لكن لا يزال الأكثر إثارة للاهتمام من الأفلام السابقة، نجد الأفلام المنتجة خصيصا للجزائريين، وهو في النهاية إنتاج محدود (حوالي ٪10 من الأفلام) ولكن يقدم بيداغوجيا أبوية لتحسين المجتمع المسلم التقليدي وذلك بفضل المعرفة والحضارة الغربية. وكما يبدو جليا، فإن الحدود ومن الواضح أن الحدود يمكن اختراقها نسبيا بين مختلف الفئات، وهذا يدل بلا شك على مفهوم مختل لمصطلح «الجمهور المستهدف» وعلى سبيل المثال فإن فيلم أصابع الضوء (أشجار النخيل) لماري–آن كولسون–مالفيل (1948) قام بالترويج للجزائر السياحية أكثر من الجزائر فرنسية توفر العمل للعمال الزراعيين المسلمين.

إن أكثر دور الإنتاج عملا أثناء الحرب في الجزائر هي كاستيلا فيلم (20 فيلما) ، باثي سينما (18 فيلما)، أرمور فيلم (8 أفلام)، ثم استوديو أفريقيا (6 أفلام)، بحيث حازت هذه الشركات على الثقة السياسية مع السلطات. بالنسبة للأنباء الفرنسية، فقد صودرت في بداية الصراع، بحيث لم تهتم بالقضية الجزائرية إلا مع سنة 1958. وعلى العكس من ذلك، كدست شركة باتي وتيرة تدخلاتها في الجرائد المصورة، كذلك مع عملها المتكرر في الأفلام الوثائقية، وبالخصوص مع الفلمين اللذان تم إخراجهما من الصور الصحفية المصورة المتبقية والخاصة بانتصار الجنرال، بعنوان الجزائر وعشرة ملايين فرنسي (1958).[210] كما كان الحال قبل عام 1954، أصبح بعض المخرجين يعملون بانتظام في مجال الإنتاج السينمائي،

باعتبارهم ورثة للفترة السابقة، جون-شارل كارلوس موجود في كل مكان، سواء كمخرج أو كمنتج،؛ كذلك واصل آخرين إنتاجاتهم أمثال ماري-آن كولسون-مالفيل، الأمر نفسه بالنسبة لريمون ميلي، ولكن هناك أسماء جديدة وضعت في الصورة الرؤية الجديدة للجزائر التي دافع عنها الجنرال ديغول أمثال ماكسيم دامين (باتي)، جيلبرت بروتو وكذا فليب برونيه (إنتاج الغرب)، بالإضافة إلى جون بارن وجون موسال (أرمور وكاستيلا)، أيضا كارلوس فلاردبو (باتي وسينتاست). وعليه فإنهم القائمين على «الجزائر التي تركها لي والدي» هم بالتالي الذين أقالوا من الواجهة التقنيين الشباب الأكثر تفوقا فيما يخص القضية الجزائرية. بالنسبة لوجهة نظر كل واحد منهم اتجاه الأخر، فأن كارلوس فيلاردوبو يوضح بجلاء العلاقة بين المخرج، المنتج والدولة. وحول سؤال إذا ما كان الجميع في هذا الوسط يعرفون أن هذه الأفلام الكولونيالية كانت تدفع من طرف الدولة؟ فكان جوابه : «بالطبع، كنا نعرف أنه كذلك، إنها بداهة.» وعليه فإن جريدة نقابية على غرار «العلاقات العامة الحالية» [211] لم تردد في كتابة ما يلي حول ثلاثة أفلام لشركة سينتاست بأنها : «منتجة من طرف المفوضية العامة للحكومة في الجزائر.» والتي أخرجها فيلاردوبو. تساهم الدولة في إنتاج عدد لا يحصى من الأفلام (لفائدة عدد كبير من شركات الإنتاج أو شركات العلاقات العامة)، حول موضوعات جد متنوعة حتى تلبي حاجيات الإدارات الفرنسية. غير أن المواضيع الخاصة بالمستعمرات مثل الجزائر كانت كما بقية المستعمرات في فترة أين كان من الواضح أنها ضمن الإتحاد الفرنسي ثم من ضمن المجتمع السكاني. من جهة أخرى، ساعد الفيلم المؤسساتي المخرجين الشباب الذين أرادوا أن يثبتوا إمكانياتكم فكان بمثابة محاولات وتجارب تعلموا منها، وحسب فيلاردوبو فإن اثنين من أفلامه «الجزائرية» : «كل أفلامي الصناعية، حتى» ألف قرية والشمس قد قدموا لي الفرصة لممارسة الجانب التطبيقي

على حسب ذوقي وإحساسي بالطريقة التي ينبغي أن تكون بها السينما والصورة السينماتوغرافية.» في النهاية ليس المخرج، بحيث ينظر إليه على انه مجرد تقني بسيط تقدم له مستحقاته (حقوق المؤلف غير موجودة) أين يقبض الجزء الأكبر من المال، غير أن المنتج في هذا السياق لا يمكن اعتبار التساؤل حول المستعمرات أمراً مستجدا مثلما يوضح فيلاردوبو :

رؤية الأشياء كما هي في ذلك الوقت (انا لا اقول انه كان لدينا وعيا سياسيا) في الوسط الذي كنت فيه وكذا في الوسط السينمائي، تلك الأشياء لا وجود لها، سواء قبلنا أم لم نقبل إنتاج فيلم حول الشركات المتعددة الجنسيات البترولية، غير انه أمر مقرف أن نقوم بفيلم حول انتصار البترول على أن نقوم بفيلم لتبدو كل الأمور جيدة في الجزائر أو في الكامرون، من هذا الجانب لا أدري لماذا نحكي الحكايات، منذ اللحظة التي توافق فيها على القيام بذلك ولا نجبرك على قول أشياء مقرفة، لماذا إذن لا تقوم بها؟، الأشخاص الذين يبيعون دانون في التلفزيون يقومون بالأمر ذاته. كانت الأفلام في الجزائر أفلام موسساتية [...] لماذا هناك حرج من تلك الفترة؟ لم نكن تحت رحمة ديكتاتورية قمعية، وإنما كنا تحت نظام اشتراكي، لماذا إذن لا ياخذ المنتج النقود من الدولة، ولا يتحصل المخرج بدوره على هذه النقود، ما دام لم يأت مباشرة من الدولة، وإنما جاء عبر رئيس وسيط، إنه المنتج.» مقابلة.

إننا ندرك أن المسألة الاستعمارية قد تمت معالجتها في نفس الظروف (أفلام تحت الطلب) لكن عن طريق تفكير معادي للاستعمار (ريني وماركر في فيلم «التماثيل تموت أيضا» عام 1953، ررني فيوتي في فيلمه «إفريقيا 50» عام 1950، بحيث يمكن أن ندفع بها إلى هذا الطرح، مع وجود خطر الحظر والفصيحة، ومع ذلك فإن وضعية فيلاردوبو تعبر جيدا زيادة على المحولات العلمية للكتاب–المخرجين وكذا المنتجين الذين كانوا بحاجة للعمل تحت عقد وأخرجوا في السنة الواحدة عددا من الأفلام من أجل الحفاظ على مهنتهم. الاستعمار في ذلك الوقت هو جزء من المخيلة الفرنسية –بما في ذلك المخرجين.

من بين أهم شخصيات الإنتاج الجزائري نجد جورج دروكلس، والذي سبق ذكره في القسم الخاص بالأفلام الطويلة، جورج دروكلس الذي استقر في تونس قبل الحرب، أين حاول طرح السياسة الفرنسية في إنتاج الأفلام الروائية بالعربية لحساب الشؤون الخارجية، ثم انتقل وشركته «أستوديو إفريقيا» إلى الجزائر العاصمة، حيث أنتج عدد من الأفلام للجزائر أو بالأحرى للدولة بعد استقلال تونس سنة 1956، هذا فيما يخص دروكلس الذي انتزع بلا شك الثقة السياسية التي تمتع بها، كذلك أخرج الوثائق المجهولة التي رافقت الاستفتاء في سبتمبر 1958. [212] كذلك أفلاما أخرى لا يبدو أنها انبثقت من السلطات في الجزائر : « السيد دروكلس جورج [...] لقد نفذت طلبيات هامة وكذا أمر سري للدفاع الوطني (السلاح الجوي) سنة 1959. عمل كذلك لحساب المفوضية العامة للحكومة في الجزائر، وذلك في إخراج أفلام تعليمية (خاصة لأجل مراكز التكوين المهني) كما قاد مجموعة السينمائيين التي قامت بتصوير لقطات لفيلم موجه للتعريف بالجماهير المسلمة وذلك ما بين 4 إلى 9 أوت 1958 ببلدية دلس (القبائل الكبرى) مع الاقتراع السري. [213] يقول دروكلس اليوم أنه في الواقع قد عمل أساسا لحساب المفوضية العامة : على الرغم من الخبرة التي كنت أملكها كبائع لهراسة الخضار، [214] إلا أنني بائع سيء، لقد انتظرت قليلا قبل أن تعرض عليّ الأعمال، بغض النظر عن الحكومة العامة أو Coup de Fréjac كنت أكاد أن أكون يوميا برفقته، لأنه كان عليّ معرفة ما الذي يريد القيام به، عما إذا عنده طلبيات ليوزعها علينا، دعنا نقول أنه عميلي الأساسي، الذي لم أعارضه يوما. »مقابلة.عندما نعرف عما إذا كان هذا النوع من الإنتاج جيد أم سيئ في الجانب المهني، يجاوب بما هو محدد بوضوح، كما فيلاردوبو، على المستوى التجاري وليس السياسي :

« إنه تبادل للخدمات، لقد أوكل لي عملاً، تقريبا يعتقد أننا بحاجة إليه في الجزائر، في تونس وفي المغرب،[215] عندما وجدوا أداة تحت تصرفهم استعملوا هذه الأداة في اتفاق المال من أجل القيام بشيء مفيد بالنسبة لهم، عندما قمت بفيلم «الطبري» حول التراخوما، الفيلم تم عرضه في جنوب تونس، إنه عمل مفيد. إن غالبية الأفلام التي تم القيام بها تحت الطلب تم تنفيذها لأن الذين طلبوها كانوا بحاجة إليها سواء كانوا إدارات أو خواص أقل أهمية، بحيث لا يمكنهم إنفاق أموالهم إذا لم يكونوا بحاجة إليها [...] سيكون أمرا دنيئا إذا لم يستخدم هذا المال في أشياء مفيدة [...] إن قيمة الفيلم لا تتحدد بنوعيته ولا بالكلفة التي صرفت من اجله، ما عدا «أشجار زيتون العدالة»، والباقي بالكامل تم تمويلهم عن طريق التمويل المحلي، أو من مصادر خاصة عندما يتعلق الأمر بأفلام الشركة الموسومة بـ SN REPAL في الجزائر على سبيل المثال، سواء كان التمويل العمومي كاملا أو جزئي [...] بالنسبة لما هو وثائقي، وكذا أفلام قصيرة أخرى، البعض منها قمنا به لأنه كانت لدي الرغبة في القيام بها، ووكذا لأنني وجدت الوسائل للقيام بها.

بالإضافة إلى ذلك، يتم التحكم في البرنامج الشهري لـ «الأفلام القصيرة الموجهة للجمهور المسلم في المناطق الريفية والشبه ريفية» من طرف شركة والتي يعتقد أن الأمر يتعلق بأستوديو إفريقيا لجورج دروكلس، إذ أنه في الأول من فيفري 1961، وهو التاريخ المتوقع لعملياتها، أربعة برامج تم إخراجها، كل منها يحتوي على «مجلة» و«قصة» مستندة على الخيال الخاص بالشمال الإفريقي، كلاهما على الطريقة الروائية. ما لا يقل عن «مئة نسخة من كل فيلم ستكون متاحة لـ IGAMIES[216] من أجل جولة شهرية بداخل المحافظات».[217] والغرض من هذه المجلات المصورة هو تعزيز مشروع «ألف قرية» التابعة لمخطط قسنطينة من خلال مختلف السواينت، وبشكل أعم إبراز قيم المساواة بين الرجل والمرأة في العمل، وفي الحياة السعيدة، رمزيا يعني هذا تغير الخطاب تجاه السكان المسلمين منذ وصول ديغول إلى الحكم بغية أن يتم الاستفتاء على تقرير المصير. هذه الأفلام التي

يتخللها الصمت، تم وضعها من أجل السماح للمتكلم أن يقول شفويا للجمهور بعض الجمل مكتوبة من قبل حتى يسمح تسهيل مرور الأفكار حول الاستفتاء.[218] بحيث تعالج جميع النقاط الهامة السياسة الجزائرية للحكومة : قدامى المحاربين، تحرير المرأة، أهمية الحرفة، دور الفلاحين والعمال في بنا «ألف قرية»، والتي نضيف إليها أطباق صغيرة على شكل حكايات شبه تقليدية. إن عرض العديد من هذه الأفلام يوثق لحملة البث وللإنتاج رقم 2، وعليه فهو أداة للبث العسكري؛ بحيث يتم خلط هذه الأفلام القصيرة مع غيرها، وفي الغالب مع اللغة العربية.[219]

إن عملية سير هذه الصناعة منظمة بشكل جيد، لكنه يتطلب استثمارا حقيقيا من طرف المنتج، شخصية أخرى محورية «جزائرية» في إنتاج هذه الأفلام والذي سيغتنم الفرصة على نطاق واسع، يتعلق الأمر بـ : فريد أورين والذي تم ذكره بالنسبة للأفلام العربية والمنتجة من طرف شركة كاستيلا فيلم، والتي أنتجت عشرات الأفلام بالتعاون مع شركة أرمور فيلم (التي تأسست سنة 1948). خاض فريد أورين نضالاً من أجل تطوير فيلم قصير ذو نوعية ضمن «مجموعة الثلاثين»[220] (التي تم إنشاؤها سنة 1953 ثم ترأسها سنة 1955).هذه الشخصية المذهلة، بحيث أنه مهندس صوت، ساهم في إبراز جاك تاتي وكذا عدد من الكتاب الذين كانوا في بداياتهم السينمائية، لديه إحترافية جلت له العديد من العقود،[221] هو أيضا رئيس اللجنة العليا التقنية (CST) ما بين عامي 1944 و1974، ليصبح على التوالي وطوال فترة الحرب الجزائرية رئيس نقابة المنتجين للأفلام التعليمية، الثقافية والأفلام القصيرة، نائب رئيس اتحادية المنتجين، وكذا نائب رئيس الإتحاد الفرنسي السينمائي، أيضا كان نائب رئيس معهد الدراسات السينمائية العليا، وهو عضو في اللجنة الوزارية للفيلم والتلفزيون، ورئيس قسم السينما في المعرض الدولي في بروكسل، بالإضافة إلى هذا كان عضوا في المجلس العالي للسينما.وبالتالي نفهم من خلال هذه السيرة الذاتية أنه

لم يجد صعوبة في كسب ثقة المؤسسات العمومية، بما في ذلك مصلحة السينما العسكرية كولومب بشار–باب السماء (المنتج سنة 1955، والذي يظهر في الجينريك مايلي : «انتاج لفريد أورين من مجموعة الثلاثين الإخراج عام فريد Orain المجموعة» والثلاثين للأفلام درع، الحكومة العامة لأرمور فيلم، الحكومة العامة ثم المفوضية العامة وبالخصوص الأمانة العامة للشؤون الجزائريين والتي أنتج لها عدد من الأفلام. فإذا كان من الصعب اليوم الحصول على هذه العقود،[222] فقد وجدنا مذكرات تقدم لنا فكرة كاملة عن الموضوع، على سبيل المثال فيلم «سفينة على التلة» والخاصة بجامعة الجزائر : «بموجب هذا العقد، يلتزم المندوب العام للحكومة الجزائرية بتمويل مباشرة هذا الفيلم القصير وبصورة مباشرة.» [223] بالإضافة إلى ذلك، قامت هذه الشركة ذاتها بخدمة الوساطة لسفارة فرنسا بنيويورك في الفيلم الذي حضر له روجر فايرس حول القديس أوغسطين، في حين أن فريد اورين كان قد أنتج فيلما بعنوان «على خطى القديس أوغسطين» والذي ساعد في بعض لقطاته المونتاج الأمريكي.[224]

إن تطور السياسة الجزائرية لفرنسا، جعلت الحاجة ماسة لانطلاقة جديدة في المجال السينماتوغرافي المؤسساتي، وكذا الانفجار في مجال صناعة السينما ابتداءا من سنة 1958 إلى غاية نهاية الحرب الجزائرية، أفلام أنتجت من طرف كامل المؤسسات الممكنة، والتي سجلت رغبتها في الحصول على واجهة إعلامية أكثر عملياتية على جمهور مستهدف بشكل جيد. يتعلق الأمر كذلك بمخزون من عشرات الأفلام الداخلية حول الحرب الجزائرية، والتي أصبحت شيئا فشيئا منذ سنة 1958 مهجورة نتيجة التغيير السياسي والاجتماعي. ومع ذلك، يجب ألا ننسى أن هذه الأفلام كانت قبل كل شيء موجهة لسكان الأرياف الجزائرية، هذا من جهة مع المفوضية العامة، وفي الخارج من جهة أخرى (من خلال كانت موجهة تهدف في المقام الأول لسكان الريف من الجزائر، من جهة (مع وفد عامة)، والخارج، والآخر

(من خلال وزارة الشؤون الخارجية). بالنسبة لجمهور الحاضرة الفرنسية، قررت كل من وزارة الإعلام (مع الإذاعة والتلفزيون الفرنسي) و(الشؤون الجزائرية) (الأمانة العامة للشؤون الجزائريين/أمانة الدولة للشؤون الجزائريين/وزارة الدولة للشؤون الجزائريين) اتخاذ سياسة تصويرية موجهة بالأساس إلى الصحافة، إلى الراديو وبالخصوص التلفزيون؛ ولكن العروض غير التجارية عرفت بعض النجاح في فرنسا كما سنرى لاحقا.

ولعل التكوين الموضوعاتي لهذا الإنتاج الضخم يعد مختلفا عن الأفلام التي تم إخراجها قبل 1954-1955. بحيث أنها أفلام حول السياحة والتي عرفت انخفاضا شديدا : حوالي 40 ٪ من الإنتاج قبل الحرب، فأصبحت لا تمثل إلا ٪10 فقط، بعض الأفلام تم إخراجها جميعها سنة 1955 (عطلة في تلمسان، ألكسندر، أغلى ساعات إفريقيا الرومانية، ليريزي) كذلك مع سنة 1958 تم اقتراح صورة حول الجزائر مجردة من الطابع العسكري ثم مرافقة استقلال البلاد (جنوب، لوترنور، ديلاكروا رسام الإسلام، كوت).أما الأفلام القليلة والموجهة للأوروبيين (حوالي 8 ٪ من الأفلام على أي حال) والتي ظلت محتفظة بلونها المحلي من أجل تعزيز مجمع الأقدام السوداء (صياد يروي، كارلوس، أي حب مجروح..، قروسبيار) ولكن ندرك أيضا أنها أعطت رسالة باهتة وإخبارية ليتم وضعها بالموازاة مع مخاطر السياسة الفرنسية تجاههم (والتي ظلت إيجابية إلى غاية 1958، ثم صارت أكثر تحفظا بعد ذلك). أمر أخر يمكن ملاحظته حول الأفلام الموجهة مباشرة إلى السكان المسلمين، والتي تمثل حوالي ٪10 من الإنتاج العام لما قبل 1955 والتي صارت من ذلك بكثير (٪30) وذلك لإتباعها السياسة الديغولية التي ركزت على مساعدة المسلمين (بما في ذلك حق الانتخاب للمرأة)، في كل من المناطق الريفية والحضرية (ويشمل هذا الرقم الأفلام الروائية). وأخيرا، يبقى إنتاج «المواضيع العامة» بنسبة بلغت ٪52 من المجموع، والذي اختلفت عما كانت عليه قبل 1954 من جهة، وما

بين سنوات 1955 و1958 التي عرفت أفلاما بعيدة جدا عن الصحراء والتكنولوجيا الفرنسية، كذلك الأفلام القصيرة والمستجدات الإخبارية العسكرية التي كانت مكلفة بمعالجة «الأحداث» من جهة أخرى، وبالتالي مع بداية سنة 1958 أخذ الإنتاج المدني على عاتقه والذي عرف حركية إنتاجية كبيرة كما رأينا سابقا إعداد التقارير بطريقة واضحة جدا وغنية بالمعلومات حول التغيرات في السياسة الفرنسية في الجزائر.

إذا استطاع الجمهور أن يكون مختلطا، فإن الرسائل ستكون واضحة المعالم ومحددة بشكل أكبر، ولأنه لا يوجد أي اختلاط بين السياحة وسياسة الرصيف، وتقريبا تهدف السياسة الديغولية إلى أمر موحد : لم يعد أحد يتحدث بصوت واحد، ولا اثنين أو ثلاثة في نفس الوقت ... أين هي الطريقة منفصلة، مؤكدا دائما على دور المسلمين، وليس فقط على عمل الفرنسيين (الحكومة العامة للجزائر والعسكرية) بالنسبة لهم، والجدير بالذكر أيضا هو السباق نحو جودة عالية شاملة خاصة بالأفلام : لم يعد موجودا في التسلسل الهرمي بين إنتاج الأفلام «العربية» وتلك المرموقة أكثر والموجهة لسكان الحاضرة الفرنسية.

المستجدات الإخبارية :

إلى جانب إنتاج الأفلام الوثائقية التي تعزز بطريقة تدريجية جانبا من جوانب التنمية الاقتصادية أو الاجتماعية في الجزائر الموجهة إلى جماهير مختلفة، تُظهر المستجد ات الإخبارية السينماتوغرافية إرادة الدولة في الدفاع بشكل جد منتظم عن تطوير حركية المؤسسات الفرنسية وذلك من خلال دعاية أوسع. يتم في الواقع عرض المستجدات الإخبارية بطريقة منهجية داخل القاعات، في مقابل الأفلام القصيرة ما قبل العرض (التي لا تجد دوما منفذا أو سوقا حقيقية كما سنرى). وضمن الأخبار التي تعتمد مباشرة على الدولة، خاصة تلك المرتبطة بالمكتب الفرنسي للمعلومات

السينماتوغرافية، سنة 1944 (27 موضوع «جزائري») تعكس في المقام الأول ميلاد الجمهورية بفضل ديغول، ولكن أيضا بدعم المستوطنات في حروب التحرير. بعد الحرب شكلت الأنباء الفرنسية وسيلة هامة للدعاية الفرنسية حول المواضيع الجزائرية. إذ نسجّل ما بين 1945 و1953 وجود 79 موضوع له علاقة بالجزائر في الجريدة الوطنية، والتي يجب أن يضاف إليها نحو 200 موضوع «محلي» مصمم خصيصا من أجل الجزائر.[225] وعليه تقول هذه الأرقام ما يكفي عن عمليات التوزيع المنفذّة ما بين الخبر الوطني والذي نادرا ما يكون حول الجزائر، والإنتاج المحلي (مثل الجرائد الموجودة في المناطق الفرنسية الأخرى) والتي تتوجه على وجه الخصوص إلى السكان المحليين، وليس إلى فرنسا.

إذ تأمل الدولة من خلال هذه الشركة (الأنباء الفرنسية) الحصول على الدعم السمعي البصري. على الرغم من أن حالة عدم معالجة مجازر منطقة سطيف ابتداء من 8 ماي 1945 سمح بتقدير المشاكل العملية التي تواجهها أخبار الدولة. وحتى الأنباء الفرنسية التي كان بإمكانها تغطية هذا الحدث التاريخي، ولو لصالح الجيش الفرنسي لم تقم بذلك، ولو أن غرانت موريسون رأى في هذا الغياب«تاكتيك أو خطة درس الصمت، وكانت الطريقة المثلى للأنباء الفرنسية لمعالجة القضايا غير القابلة للوصف من حرب الجزائر»[226] ، وفي هذا السياق يُظهر مقطع من الأرشيف إلى أي حد كانت الأنباء الفرنسية على العكس مستقلة عن السلطات المدنية والعسكرية من أجل أداء وظيفتها الدعائية على النحو المطلوب. مسؤول المكتب الفرنسي للمعلومات السينماتوغرافية المكلف بالأنباء الفرنسية في الجزائر كتب في الـ 17 ماي 1945 شكوى للحاكم العام شاتانيو على اعتبار أن المسؤولية كبيرة في هذا القمع :

فخامة الرئيس، لا زلت في حاجة مؤلمة لأطلعكم على حالة النسيان التي يبدو أن مصلحة المعلومات بالحكومة العامة تستمتع بها بالنسبة لنا أو حسب رأينا، فيما

يخص المعلومات المقدمة المتعلقة بالأحداث الحساسة المتصلة بالجزائر. كما أنه ومن أجل الأحداث المأساوية أو التراجيدية التي حدثت مؤخرا لم يتم تنبيهي في أي وقت من الأوقات ولا بأي شكل من الأشكال سواء بخصوص تنقلكم إلى ولاية سطيف ولا بشأن المظاهرات الهامة الخاصة باستسلام المتمردين. أعتقد أنه من غير المجدي التأكيد لكم على حجم الصدى الذي لقيته هذه الحقائق لدى الجمهور، ولو أن القليل من المقاطع أو اللقطات تم التمكن من دمجها في الأنباء الفرنسية. حاولت كثيرا تجاهل المعلومات الرسمية ولكن للأسف تم اعتقالي على الطريق وعليه كان من الصعب جدا إتمام مهمتي، ولكن وفي ذلك اليوم تلقيت برقية من باريس يطلب مني فيها إرسال على وجه السرعة مختلف وجهات النظر حول أحداث الجزائر وهذا بطلب من وزير الإعلام.تمسكت سيدي الوزير، بتنبيهكم أو إعلامكم بهذه الحقيقة، من أجل السماح لي بالحضور إليكم، حتى نتمكن من الشرح لمصالحكم وبشكل نهائي أهمية الصحافة المصورة ، وحتى تُقدَم لي (المصالح) التسهيلات اللازمة في حدود الإمكان لاستكمال مهمتي ومهمة زملائي من المتعاونين المصممين للمناظر والمصورين الفوتوغرافيين.[227]

إن الإرادة السياسية ليست بالضرورة ذاتها بين باريس والجزائر، التي سيّرت الأحداث عن قرب وترفض منح علاقة عامة. والحاكم العام شاتاينيو ليس له في الواقع أي مصلحة في معرفة سلوك العسكريين الذين استدعوا بشكل واسع للمشاركة في عمليات القمع أو الاضطهاد. وهذا أكثر أهمية من المصلحة السينماتوغرافية للجيش الذي أنتج في اليوم ذاته من هذه المراسلة لقطات تصوير غير نهائية في منطقة سطيف أين تَواصَل القمع، وهي الصور التي سوف لن تُبث.[228] الأنباء الفرنسية، التي ينبغي اعتبارها المعيار الرئيسي للدعاية الفرنسية من خلال الدور الذي منحتها إياه السلطات،[229] لم تكن في الواقع سوى نسبية، خاصة أثناء حرب الجزائر، ولأسباب سياسية (ضمن الأنباء الفرنسية) أو للدعاية (حتى لا نقدم المصدر السلطوي للمعلومة المرتبطة بالجزائر)، تفضل السلطات تفويض الشركات

الخاصة للقيام بالمعالجة السمعية البصرية. وحتى قبل 1954، كانت الأنباء الفرنسية تنتج في الواقع أقل من إكلير جورنال التي تهتم بالقضية الجزائرية.

منذ ديسمبر 1945 استؤنف نشاط الأخبار الخاصة ، حتى وإن كانت وحدها دُور الأخبار هي التي تنتجها قبل الثورة كما أن موافقتها سمحت بمواصلة هذا النوع من الإخراج. لاسيما ما كان يتعلق بالشركات الخاصة، فهارس سينماتيك قومونت سمحت مثلا بتسجيل حضور الجزائر في 29 موضوع أو عمل لـ قومونت و132 عمل إيكلر[230] ما بين 1946 و1953. وهذا يظهر ببساطة من خلال مقارنة هذه الأرقام بتلك المسجلة قبل الحرب، والعلامات التجارية المختلفة للأخبار التي لا تملك نفس السياسة فيما يتعلق بتمثيل الجزائر. كما أن قومونت الذي استغل من قبل وبشكل واسع (150 عمل أو موضوع ما بين 1900 و1941)، وضع جانبا وبشكل واضح هذا الموضوع بعد الحرب العالمية الثانية،[231] فيما استمر إكلير في الإنتاج كما فعل حول هذه المسألة أو الموضوع (110 عمل أو إنتاج ما بين 1932 و1941)—وفي كل الحالات أكثر من الأخبار الفرنسية على المستوى الوطني [232] (أرقام باتي غير متوفرة) [233]. ما عدا سنة 1945—1946، أين ظهرت الأخبار حول الجزائر خاصة بداية سنوات 1950، بالمقابل تضاعفت الأفلام الوثائقية في الواقع ما بين 1946 و1949. وعليه فالأخبار تجاوزت بصمت الأحداث السلبية المرتبطة بالوضعية الجديدة للجزائر وبالانتخابات المزورة، بالعودة إلى سنوات 1950 لاسيما مع الإصلاح في الجزائر والتنمية الاقتصادية، نجد أن الأفلام الوثائقية عادت من أجل أداء دور معالجة الديمقراطية في الجزائر، ولكن من دون ربط هذه المسألة بمستجد يكون حارقا أكثر فأكثر.

أظهر غرانت موريسان كيف استخدمت المستجدات الإخبارية السينماتوغرافية في فرنسا لإطلاق «الأسطورة الكولونيالية»[234]. بحيث أن المسائل التي وجدت بعد 1945 لم تكن في غالب الأوقات سوى تكرارا

لقضايا وجدت من قبل (على وجه التحديد تمثيل السلطة الفرنسية على الشعوب) على الرغم من بذل جهد في تطوير الجانب الإنساني والاقتصادي للتدخل الفرنسي في الجزائر، ولكي تتم عملية متابعة القرارات السياسية لسنوات 1946 و1947. وبشكل ملحوظ فقد كرّست النشرات المصورة تقليد الشخصيات الفرنسية. من خلال تسليم الأوسمة، أكاليل الأزهار، الاحتفالات، تدشين سكنات كلها كانت مرفقة بصورة معنونة للمحافظ. والأفضل من هذا رئيس الجمهورية روني كوتي الذي تنقل شخصيا إلى الجزائر شهري ماي وجوان 1949 (والذي سيمول كل من قومونت وإكليرو مواضيعهم الجزائرية الوحيدة بالنسبة لذلك العام). إذ يتعلق الأمر بتضخيم الحشود المبتهجة التي تمثل رابط الشعب الشمال إفريقيا (وتحديدا «الأوروبي») بالأمة الفرنسية.

تشكل المواضيع الجزائرية للصحافة المصورة مجموعة جد هامة ومترابطة،[235] علما أنه كانت هناك في الوقت نفسه قضية اجتماعية في فرنسا وإرادة وزارية لرؤية الجهود المالية للحكومة التي ظهرت في لحظة حاسمة من التاريخ الكولونيالي الفرنسي. يجب معرفة أن تكاليف أشغال المخبر بالنسبة للصحافة المصورة تضاعفت ثلاث مرات ما بين 1946 و1954، وانتقلت من 3.62 فرنك للمتر الواحد إلى 10.80 للمتر الواحد، وأنه في سنوات 1947–1949، تزايد سعر التكلفة في حين كانت العائدات تعرف ركودا، كذلك أصبح تدخل الدولة في الإنتاج ممكنا، حتى وإن لم يكن بإمكان تأكيد ذلك إلا نادرا عن طريق الأرشيف. مثلما سيكون الحال في نهاية حرب الجزائر. على أية حال تم توفير لهم مساعدة تلقائية منذ سنة 1948 وذلك وفقا لعدد النسخ المسحوبة، بموجبها وحتى من دون التدخل في الإنتاج، تمكنت الشركات من «الالتزام» بتقديم بعض الخدمات البسيطة للسلطات. ومع ذلك يمكن أن نجد منذ 1947 أثرا لاقتراح مباشر من قبل باتي لإخراج «أخبار موجهة» (sic)، والتي أنجزت مجموعة من المواضيع

مختارة من طرف الحكومة العامة للجزائر نفسه. لصالح ست جرائد موجهة و»مجلتان«، وعليه المبلغ العام سيصبح 2.5 مليون فرنك للحكومة العامة للجزائر .[236] اقتراح آخر مماثل قُدم في الواقع للحكومة العامة للجزائر من قبل أفلام رايموند-ميلي، وهو مؤشر على قبول هذا النوع من الممارسة، ضمن الأخبار التي تعالج القضية الجزائرية قبل كما أثناء حرب الاستقلال، وعليه القليل من المواضيع التي طرحت حقيقة مشكل الرقابة.

كانت شركات الأخبار خلال حرب الجزائر تنتج وبشكل كبير المواضيع الوطنية والمحلية. ولهذا السبب كانت هذه الملاحق صالحة فقط للجزائر[237] وبالكاد تكون مربحة بالنسبة لدّور الأخبار الوطنية، ما سمح بتوقع أن من كان يدفع تكلفتها بشكل مباشر هو الحكومة العامة للجزائر/ وزارة الجزائر/ المفوضية العامة، والأمين العام للشؤون الخارجية ، وأيضا وزارة الإعلام، والوظيفة العمومية الخاصة بالتوزيع المرغوب وكذا قروض متوفرة على مستوى مصالح الوزارات. من الصعب جدا العثور على أثر لسيطرة الدولة على موضوع ما داخل مختلف الشركات : على الرغم من أن منتج مثل جورج دروكلس الذي عمل في الواقع لصالح المفوضية العامة في الجزائر وهو شخص يعمل وفق القوانين : التمويل العام كان «كلي فيما يتعلق بالأخبار[238] لأنه لم تكن هناك إيرادات (ما كانت تدفعه قاعات العرض للأخبار كان تافه) وعليه كان هناك عقد للأخبار مدعوم كليا من قبل الدولة»(مقابلة).

لم تكن هذه العملية على الأرجح تتعلق إلا بقضايا الجزائر، لكن بشكل أكثر حول شمولية إنتاج الأخبار الخاصة بالجزائر : قسم غير محدد من الإنتاج سيؤدي في الواقع إلى سيطرة المنظمات من الجزائر أو الدولة. والآثار الجانبية المتعلقة بهذا الإنتاج «المقنع» حيث تشير إلى نظام حقيقي وليس إلى زيادات بسيطة. نجد مثلا أنه هناك ومنذ 1956 من خلال مقطع من الأرشيف يظهر فيها رئيس مصلحة السينما التابع للوزير المقيم وهو

يشرح ما يلي : «موجهة إلى جميع دور الأخبار، بناءا على اقتراح تطالبون فيه إدراج مجلات مصورة لأشرطتكم الفلمية التي يتم بثها في فرنسا وكذا في الخارج». الشروط المقترحة هي 20000 فرنك للمتر الواحد المعدل، و25000 فرنك للمتر الواحد المعدل والمخرج لصالح باتي جورنال، الأنباء الفرنسية وشركة فوكس موفيتون : و17000 فرنك و22000 فرنك لقومونت، كذلك 14000 و19000 فرنك لصالح إيكلير. «منحت جميع دور الصحافة موافقتها على الفور، ما عدا شركة فوكس موفيتون هذه الأخيرة لم تقدم موافقتها إلا في 30 ماي، بعد رسالة تذكير تم إرسالها يوم 16 ماي» [239] إن مبادرة الشركات وكذا اللهجة التي رد بها رئيس مصلحة السينما على عدم استجابة شركة فوكس تظهر جليا المصداقية المتواضعة التي يجب أن نمنحها اليوم لهذه «المجلات» السينماتوغرافية المصنفة بعد الأخبار، ولكن تحت رعاية دور الصحافة المصورة.

وعليه فقد انطلق هذا النظام تحت إشراف لاكوست (ومن دون شك كان الانطلاق قبل ذلك)، وليس في ظل حكم ديغول بحيث استمر إلى غاية 1957، مثلما يؤكده عقد مبرم بين الدولة وشركة باتي من أجل إخراج موضوع موجه لكامل الصحافة المصورة حول «عمال القبائل الذين يعملون في الحاضرة الفرنسية»[240] في أكتوبر 1957. وفي شهر جوان من نفس السنة، ملف ملخص لكل الأنشطة الإعلامية للوزير المقيم في الجزائر MRA ينص بوضوح على أنه «تم إنجاز مواضيع للمجلات تتراوح مدتها الزمنية ما بين دقيقتين وأربع دقائق معلقة بالأشرطة المصورة» منذ 1956. متبوعة بقائمة من ثمان مواضيع[241] : «كل واحد من هذه المواضيع شوهد من طرف 000 3000 متفرج على الأقل، دون الأخذ بعين الاعتبار مشاهدي التلفزيون.[242] وفي سنة 1960، كتب رئيس مصلحة الأخبار على مستوى الأمانة العامة للشؤون الجزائريين إلى المدير العام لمركز الوطني للسينما، ليؤكد له فيها طلب مواضيع للشركات الخاصة : «أعتقد أن

من الضروري أن أذكركم بأن الجزائر قد سجلت في عمليات مماثلة سنة 1959». [243] وبما أن إنتاج الأخبار لم يرتفع ما بين سنوات 1955-1959 وكذا سنوات 1960-1962، على الرغم من أن هذا التمويل جديد نظريا، ويشير على الأرجح إلى تمويل شامل يسمح بإنتاج مستقر.

وعليه يمكن بطبيعة الحال ربط هذه المشاركة المالية المباشرة للدولة، من خلال الأمانة العامة للشؤون الجزائريين ثم وزارة الدولة للشؤون الجزائرية، وليس فقط للمفوضية العامة، وهذا في إطار تنفيذ مخطط قسنطينة وخاصة فيما يخص الاستحقاقات الانتخابية والمرجعية المقررة من قبل ديغول نفسه. في هذه العمليات، ومثلما هو الحال في الأفلام القصيرة، لعب المركز الوطني للسينما دور الوسيط، لأنه مودع الأموال المخصصة للأسهم السينماتوغرافية من طرف كل وزارة أو تنظيم عام. علاوة على ذلك، وإلى جانب دفع تكاليف بعض المواضيع (كما سنرى ذلك)، ظلت وزارة الإعلام قلقة بشأن مضمون الجرائد :

«كان وكيل من المصلحة القضائية والتقنية للإعلام يقوم بدور استشاري في الوقت الذي كانت تُصنع فيه الأشرطة لشركة الأنباء الفرنسية، وهي شركة تابعة للدولة أخيرا، وفي كل المرات التي كانت تحدث فيها مستجدات سياسية مهمة، كان يتم الاتصال بشركات الأخبار من أجل تحديد رغبات الحكومة. وعليه فإن وزير الاتصال لم تكن تنقصه وسائل العمل، ولكن نحن نتصور أنه وبالنظر إلى هشاشة القاعدة القانونية لهذه التدخلات، كان واجب عليه التدخل بنوع من الحذر وفي الحالات الصعبة أو الحرجة فقط». [244]

إن مضمون المواضيع الوطنية (سواء كانت المعدّة أو لا انطلاقا من اللقطات الكلية غير المركبة للمصلحة السينماتوغرافية للجيش) والتي كانت وبشكل عام مطابقة للأخبار العسكرية الموجهة لـ contingent كما سنرى لاحقا : ظاهرة اللاحرب، ثم العودة إلى المواضيع المدنية لمواكبة رحيل فرنسا ومجيء الجزائر الإسلامية. وكذا عملية تحليل إنتاج

الشركتين الخاصتين تبين الاهتمام الخاص بالمواضيع المدنية وبالتالي النفور من المواضيع العسكرية، ما عدا سنة 1956. وعلية كانت عتبات الإنتاج مرتبطة أكثر بالسياق الوطني والدولي لـ «الأحداث»، وكذا بالحقيقة العسكرية للصراع : 1956 ومع رحيل contingent، وفي سنة 1958 مع مجيء الجنرال ديغول عام 1960 مع أحداث حواجز العاصمة والزيارات الرئاسية للجزائر. يلاحظ بالتالي وجود اختلاف واحد بين شركتي قومونت وإكلير : المعالجة المستمرة للأحداث المرتبطة بـالمنظمة السرية والاستقلال الجزائري سنة 1962 لدى الأولى، أما الثانية والتي على الرغم من أنها تناولت المسألة عام 1957 و1961 إلا أنها بقيت صامتة في نهاية الحرب.

من جانب أخر ظلت حالة شركة الأنباء الفرنسية متناقضة. لأنها في العموم الشركة الوحيدة التابعة ملكيتها للدولة وهي التي تعالج بصفة أقل قضية الجزائر في جرائدها الوطنية، متجاوزة الـ 40 موضوع (سنة 1956، وذلك عندما كانت الدولة في حاجة ماسة لنشر التمركزات الحكومية) وبحجم امتد على الأقل إلى عشرين موضوعا ما بين 1957 و1961 (أكثر من 30 موضوع سنة 1962) في حين عالجت إكلير (ما بين 30 و40 موضوع). وعلى ما يبدو أن الدولة اختارت في فرنسا ضبط الأخبار الخاصة والتي تحمل بشكل أقل ختم الدعاية إكلير، قومونت.. إلخ) فيما يتم التحكم في الأخبار المحلية بشكل يسمح بتوجيه الرأي الجزائري، مثلما أظهرت ذلك بعض المواد الأرشيفية. حيث تعالج الجريدة في الواقع جانبا ضيقا من التواجد العسكري في الجزائر، ماعدا عام 1956 (مع وجود تمثيل رقمي واضح بالتوازي مع إنشاء السلطات الخاصة والوصول إلى جزائر بالنسبة لـ contingent). أما خلال السنوات الباقية ، كانت أخبار قومونت وإكلير أكثر إسهابا بخصوص هذا الموضوع مع أنه رئيسي. وبنفس الشكل بقيت معالجة النشاطات المدنية (التنقلات، الانتخابات، الخطب، إلخ.) أقل أهمية. في المقابل، أشارت الأنباء الفرنسية أكثر من نظيراتها إلى موضوعين

مرتبطين بمصالح الدولة وهما : الصحراء والبترول من جهة، والأقدام السوداء من جهة أخرى، لاسيما سنة 1962. وفي الوقت الذي كرست فيه الأفلام الوثائقية المنتجة من طرف فرنسا للمسلمين، لم تمثلهم الأنباء إلا نادرا، فاسحة المجال للأوروبيين الذين لم يستفيدوا في الواقع إلا من بعض الأفلام الوثائقية. وجنبا إلى جنب مع أشجار زيتون العدالة الفيلم الطويل الذي أنتج على شرف الجمهور الحاضرة، كان خروج الأقدام السوداء إذن في مركز أخبار الدولة ولعل استعمال الصحراء والتكنولوجيات الجديدة (البترول، الغاز، النووي، الأسلحة) يمثل 31 موضوع طيلة مرحلة الحرب، في مقابل 11 لـقومونت و4 لإكلير، وهذا مؤشر لالتزام واضح من أجل إظهار الصحراء ومواردها على أنها ممتلكات فرنسية. وهنا أيضا، جاء فيلم «الصحراء تحترق» لدعم هذه الأيقونة ونشرها بشكل أكثر اتساعا لدى عوام الجمهور. وعليه عندما تقرير المصير بالاقتراب، قررت الدولة بشكل جدي «ترسيم الإقليم» الخاص بالصحراء على ضوء المحادثات مع الحكومة المؤقتة GPRA لضمان الاستقلال العسكري (السلاح النووي) والطاقوي (البترول) الذي يعد ثمين جدا بالنسبة للجنرال ديغول، وفي الوقت نفسه كان يهيئ الرأي العام لاستقبال التدفق المحتمل للأقدام السوداء إلى فرنسا بعد الانتخابات، وكذا في فترة الاستقلال.

في فيفري 1960، وبعد واقعة حواجز الجزائر العاصمة، أرادت الأمانة العامة للشؤون الجزائريين القيام بـ«نشاط إعلامي واسع بهدف تقريب الجمهور الحضري من فهم المشكلة الجزائرية». فالهدف كان إذن «إمضاء عقد مع دور الأخبار المصورة وذلك بالاتفاق المتبادل الذي يلزمها إدراج ضمن نشرتها بجلة مدتها من 2 إلى 3 دقائق. وهذه العملية تتكرر من 5 إلى 6 مرات في السنة. كما أن المواضيع ستبث أيضا بوساطة 5 جرائد مصورة وتعرض في كل القاعات المتواجدة في المدن أو القاعات الحضرية».[245] ولعل إنتاج الأخبار حول الجزائر سيتم من خلال «المشاركة في تكاليف

السحب» بالنظر إلى مستوى العرض الفعلي للأخبار داخل القاعات : «وإذا كانت معلوماتي صحيحة، فإن عدد النسخ المعيارية في الاستغلال التجاري لكل واحدة من هذه الدور هو حاليا كالتالي : باتي 350 نسخة، فوكس 300 نسخة، وقومونت 250 نسخة، أما الأنباء الفرنسية 210 نسخة، إكلير 200 نسخة». وفي جوان 1960، سمحت رسالة وجهها رئيس مصلحة الأخبار إلى المدير العام للمركز الوطني للسينما CNC بفهم عمل هذه العملية الإنتاجية الغامضة :

بمناسبة انتخابات المقاطعات ومن أجل الاستجابة لرغبة الحكومة طلبت الأمانة العامة للشؤون الجزائرية من شركات الأخبار الخمس نشر سلسلة مصورة هامة بغية إظهار للجمهور الحضري والخارجي علاقة أكثر كثافة وأكثر وضوحا للاستفتاء الانتخابي الذي يجري في الجزائر. وبالفعل تم إدراج روبورتاج مصور داخل الأخبار المصورة التي شرع في استغلالها تجاريا بداية من 1 جوان 1960. وقامت كل شركة بإخراج هذا الموضوع برضاها ولكن بموافقة مصلحة السينما للأمانة العامة للشؤون الجزائرية. [...] سأكون ممتنا لو تفضلتم بالتأكيد للشركات الخمس طلب الأمانة العامة للشؤون الجزائرية، وتشريف المذكرات التي ستقدم لكم عن طريق الاقتطاع من القروض المقدمة بهذا الشأن للمركز الوطني للسينما.[246]

وفي هذه المجلة تضاف مواضيع محددة. في مارس 1960 كانت عملية « إخراج وإدماج في جميع الصحف المصورة الموزعة في المدن، وحلقات مدروسة بشكل خاص لغرض عرض المشكل الجزائري على الجمهور» بعد واقعة الحواجز نهاية جانفي؛ في سبتمبر كان موضوع لـ فوكس موفيتون «حول المنتخبين الجزائريين في فرنسا» (NF 500 8)، وفي منتصف ديسمبر «ساعات عصيبة في الجزائر» وفي جريدة إكلير رقم 51، كما في مستجدات قوموت عدد 1 لعام 1961 «عصرنة ضواحي الجزائر العاصمة» (NF 600 3)، وفي العدد 8 «الصناعة الفرنسية في الجزائر». واصلت وزارة الدولة للشؤون الجزائرية صلاحيات الأمانة العامة للشؤون الجزائريين

بحيث استأنفت عملها في سنة 1961، وفي ماي من السنة ذاتها نجد مواضيع حول «هدوء القتال في الجزائر» في العدد رقم 22 لـ فوكس، باتي، إكلير وقومونت. وتظهر الأنباء الفرنسية التي سبق ذكرها أقل من غيرها، لأن القسم الأكبر منها ممول من طرف وزارة الاتصال.

إن الاستفتاءات الرمزية للسياسة الديغولية، خاصة فيما يتعلق بالمسألة الجزائرية–كانت موضوع اتفاق بين المركز الوطني للسينما المركز الوطني للسينما بالنيابة عن وزارتي الإعلام والشؤون الخارجية، والغرفة النقابية الفرنسية للصحافة المصورة ، التي اندمجت بشكل كبير في اللعبة. وفيما يتعلق باستفتاء 8 أفريل 1962، وفقا لاتفاق بين أمانة الدولة للإعلام والنقابة، فُوضت شركة باتي جورنال من طرف الأربعة الآخرين من أجل تسوية الاتفاقيات المتوصل إليها والمبرمة مع إدارتكم. كل واحدة من الشركات الخمسة المذكورة أعلاه تكفلت بإخراج وعرض لحساب الدولة سلسلة مصورة من حجم 35 م.[247] تتراوح مدتها ما بين دقيقتين إلى دقيقتين ونصف. حيث أن هذه المواضيع يجب أن تعرض في المدن بداية من 28 مارس 1962. أما السوق الذي أنشأ لاحقا (في جوان) ارتفع إلى 180000 فرنك جديد (NF). أما فيما يتعلق باستفتاء 1960، تم اعتماد نفس الترتيب، لكن هذه المرة تولت تكاليف العمل وزارة الدولة للشؤون الجزائرية من أجل «سلسلة مصورة مدتها 7 دقائق تعيد بالتوضيح [sic] أهم الأجزاء من الخطاب الذي ألقاه السيد رئيس الجمهورية يوم 20 ديسمبر 1960».[248] ويتعلق الأمر إذن بحلقة طويلة ضمن الأخبار، وكذا ملخص، من أجل مبلغ جد عالي وصل إلى حدود 244558 فرنك جديد، وهذا من أجل فهم أفضل للقضية المطروحة على الفرنسيين من خلال الاستفتاء ودعم أوسع للحملة الإعلامية بغرض إعلام الجمهور حول المشكلة الجزائرية.[249] ومع ذلك، فإن استفتاء 1958 هو الذي حضي «بتغطية» من قبل الأخبار، من خلال مجموعة متكونة من اثنتا عشرة من الأخبار الموضوعاتية ووثائقية،[250]

وهي عملية جد مكلفة (أزيد من 68 مليون فرنك) بدأ التحضير لها مع بداية أوت 1958، أنتجت من طرف الأخبار وحضيت بمتابعة شخصية من قبل سوستال الذي كان يشرف بنفسه على السيناريوهات. وأمام رغبة دور الأخبار في عرض المواضيع بعد الفيلم أو بعد نشرة الأخبار، فقد قامت الوزارة بالعكس ورأت أنه من الضروري بالنسبة لها الإدماج الجيد لهذه المواضيع داخل النشرة المصورة لتفادي العامل البارز للدعاية.

الإنتاج الأكثر «إقليمية» الذي يمكن بالمناسبة توزيعه في فرنسا—يتم أيضا دعمه مثلما يوضحه هذا التلكس من جاك كوب دو فريجاك مدير الإعلام بالمفوضية الجزائر إلى جوزيف ماير مسؤول السينما بوزارة الدولة للشؤون الجزائرية : «مشاهد إخبارية حول تسليم وسام لشرطي أصيب في عملية تفكيك قنبلة متبوعة بمقطع لبريد تيزي وزو صُوّر من قبل شركة باتي جورنال وذلك بطلب مني. أتمنى أن يتم توزيع حضري لهذا الموضوع أو أن يتم توزيعه في فرنسا، كما سأعطي تعليمات لباتي جورنال لتسويات لاحقة وإدراج ذلك في الحساب المطابق لمستحقاتهم.»[251] وفي سنة 1961، استحضر رئيس مصلحة السينما بطريقة غير اختيارية هذا النوع من الإنتاج بالحديث علناً وبكل صراحة عن «الضوابط» التي ضمتها تقارير الرقابة المرسلة إلى مسؤول الإعلام؛ في جانفي كانت هناك «سلسلتين نالت اهتمام الجزائر والتي يبدو أنهما كانتا موضوع طلب خاص : الأولى بثت من طرف الأنباء الفرنسية، ويتعلق الأمر بتدشين مشروع حي HLM بـديار جماعة من طرف السيد موران، والثانية لشركة باتي مدتها دقيقة و30 ثانية حول نموذج عارضة الأزياء البربرية ياسمينة»؛ وفي جوان «تم انجاز موضوع تحت الطلب حول تدشين معرض قسنطينة ونشر من قبل دور الأخبار الفرنسية وقومونت».[252]

ولغرض مرافقة مشروع قسنطينة عدد من المواضيع الإخبارية تم توجيهها في غالب الأحيان إلى سكان الحاضرة الفرنسية أو إلى الجمهور الأوروبي

(لمدة تتراوح من 30 إلى 90 ثانية في العموم) بالإضافة إلى مجلات مصورة يوميا تنتجها شركات خاصة للجمهور المسلم. كما نجد أيضا أثرا لسلسلة أخرجتها شركة باتي في فرنسا وذلك من أجل استكمال العروض في «لبلاد» بواسطة صور من فرنسا، والتي كان يطالب بها الجمهور المتنوع. هذه السلسة أظهرت : منزل لعمال فرنسيين، ميناء كبير في مرسيليا، متجر كبير، محطة قطار في باريس، ياسمينة «أول عارضة أزياء مسلمة من فرنسا»، مقابلة كبيرة لكرة القدم، ميناء صيد، امرأة من فرنسا، مضيفة طيران مسلمة، كل هذه المشاهد كانت مختارة ومصورة تحت تعليماتنا»[253] هذه الأفلام – التي يعيد كل واحد منها في الواقع موضوع خبر معين—تم تقييمها من طرف المفوضية بسبب تكاليفها المرتفعة في مقابل انتاجات صغيرة، على الرغم من أن شركة باتي هي المسؤولة عن إنتاج هذه الأفلام الخاصة بتقرير المصير الموجه للشعوب الأوروبية والإسلامية، كما أن سيناريوهين مختلفين شاهدا النور من قبل المفوضية الجزائر نفسها، من أجل التوجه بوضوح أكبر إلى نوعين من الجمهور المتواجد.

وعليه إذا كانت مدعومة أو لا من طرف الدولة، فالأخبار المدنية تأتي غالبا بدعم من السياسة الفرنسية في الجزائر، وذلك وفقا لتقدير أحداث وجهات النظر الحكومية حول الجزائر، ثم حول تقرير المصير كأداة اتصال فعالة، أقل تحفظا من بث الأفلام الوثائقية ، فالأخبار السينماتوغرافية ساهمت أيضا بشكل واسع في نشر الصور المنجزة من طرف المصلحة السينماتوغرافية للجيش خلال حرب الجزائر.

من الصور العسكرية إلى الصور المدنية

فيما يتعلق بصور الجزائر، فإن الفرق الرئيسي بين ما قبل وبعد 1945 هو المشاركة المباشرة للجيش في النظام المدني لإنتاج الأخبار السينماتوغرافية والتلفزيونية. المصلحة إذن قوية في الجانب المدني كما في الجيش، خاصة

وأن دور الأخبار تستفيد مجانا من الصور التي لا تتمكن غالبا من الحصول عليها بنفسها، في الوقت الذي يستغل فيه الجيش نشر الأخبار المدنية في فرنسا كما في الجزائر، وهو نشر جد هام لم يعرفه حتى مع مجلات الأخبار الموجهة قبل كل شيء الجيش. كما يشير رئيس المصلحة السينماتوغرافية للجيش في الجزائر، إلى أن «الصحافة الفرنسية المصورة تم توزيعها في كل القاعات الجزائرية. هذا الاستغلال سمح إذن بمس ملايين المشاهدين»[254] دون احتساب فرنسا بالطبع.

بالنسبة لـجاك مانلي وهو منفذ عسكري اشتغل بالجزائر سنوات 1956–1957 ، «كل ما تعلق بالعمليات العسكرية المعلن عنها بدقة كانت بالكامل تحت غطاء المصلحة السينماتوغرافية للجيش، ولم يكن هناك ولا مصور مدني. ثم، تقوم المصلحة السينماتوغرافية للجيش ببيعها للأنباء الفرنسية، لشركة باتي جورنال أو إلى فوكس إلخ التي لها حق الشراء–أو عدم الشراء – على حسب احتياجاتهم، ولم أكن أعرف الاتفاقيات التي كانت بين المصلحة السينماتوغرافية للجيش وهذه الدور[255] . [...] الفكرة الوحيدة التي قيل لنا عنها، هي تزويد بالأخبار المدنية، لصالح الأنباء الفرنسية إلخ.، وذلك كمحاولة بتلخيص لما يحدث...» (مقابلة). الأمر ذاته بالنسبة لبيرنار ميال وهو كذلك منفذ عسكري اشتغل في فترة نهاية الحرب، يتذكر بدوره : «كان لدينا مخيم للصحافة، أين كنا نستقبل أحيانا الزملاء المدنيين، ولكن كان هناك عدد قليل من المدنيين». وأتذكر على وجه التحديد فرانك، الذي أمضى فترة خدمته في المصلحة السينماتوغرافية للجيش والذي كان مراسلا للأنباء الفرنسية فهو عمليا الوحيد الذي بقي في الجزائر لكامل الوقت. [...] وكان يغطي كل الأحداث وكنا نعمل في انسجام وئام» (مقابلة). في هذه المرحلة، كانت الأخبار العسكرية تهتم بإعادة التركيز على نوع من الحرب أكثر مدنية. في الواقع، كان عدد المراسلين الدائمين في الجزائر كثير نسبيا، حتى وإن تم تحديد عددهم بداية

من سنة 1955، وبشكل أكثر منذ بداية «قضية شاسين» (مؤلف صور الجنود الفرنسيين الذين قتلوا الفلاحين بدم بارد والتي التقطت صورهم سنة 1955، ونشرت في أول الأمر في الخارج من طرف شركة فوكس) والقوات الخاصة في مارس 1956.[256]

وكما كان الحال خلال حرب الهند الصينية، منحت الأخبار العسكرية لدور الأخبار الخاصة حق الاستغلال عن طريق نظام «التناوب» : «لقد تحولت المصلحة السينماتوغرافية للجيش إلى دور التجارة-بحيث تختار واحدة شهريا-روبورجاتها. الدار تتطور، تستغل وتترك لباقي الدور فرصة الاستغلال».[257] أحصت قائمة (غير موقعة لكن صادرة عن المصلحة السينماتوغرافية للجيش) «الملفات السينماتوغرافية حول الجزائر» من جويلية 1955 إلى أفريل 1956 - قبل تفعيل عمل «المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالعاصمة»-سمحت في الوقت نفسه بتتبع على الأقل ولو جزئيا التغطية المدنية والعسكرية لبداية حرب الجزائر. واستخدمت وثائق المصلحة السينماتوغرافية للجيش بشكل جيد في مختلف مواضيع الأخبار المدنية.[258] غير أن هذا غير كافي، وعليه مع بداية 1956 استقرت المصلحة في العاصمة بحيث أنتجت الكثير من الصور لمرافقة قدوم contingent إلى الجزائر. إن «إعادة استعمال» المدني للصور الخاصة بالمصلحة العسكرية اتضح من خلال التعليمة الصادرة سنة 1957، أين قام رئيس المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالعاصمة، النقيب روي، بمراسلة رئيس المصلحة السينماتوغرافية للجيش من أجل الإعلان عن بث الأخبار المنتجة محليا، إذ أن غياب المصدر ظاهريا يعود مع ذلك إلى مجهول : «الوثائق المنشورة من طرف المصلحة السينماتوغرافية للجيش لم يتم توقيعها مطلقا، مما يعني أنه في كثير من الأحيان لم تشاهد صوره وأفلامه وأن هذا الإنتاج لا طائل منه. ومع ذلك، 75% من الوثائق التي ظهرت في الصحافة المصورة وفّرها المصلحة السينماتوغرافية للجيش، وذلك عن

طريق الاتفاقيات بين الشركات فالقسم الأكبر كان يستعمل في نشرات الأخبار الأجنبية. والتلفزيون الفرنسي لم يستعمل سوى وثائق المصلحة السينماتوغرافية للجيش لكن لم يتم مطلقا الإعلان عن مصدرها.»[259]
وتوسيعا لمجال التصوير الفوتوغرافي، قدّر روي أن 50 % من الأشرطة المتعلقة بالحرب انبثقت عن المصلحة السينماتوغرافية للجيش: «لو فكرنا في أن غالبية قراء الجرائد لا يشاهدون سوى الصور الفوتوغرافية، وأن الصور أصبحت اليوم المغذي رقم واحد للعقول، يمكن الحكم على تأثير إنتاج المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالعاصمة على الرأي العام الدولي . في سبتمبر 1958، كان النقيب روي لا يزال يعتقد أن 60% من «الصور» الخاصة بالجزائر (صحافة، فيلم وتلفزيون) التي كانت تبث في العام منتجة من طرف المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالعاصمة. ولكن هذه المرة، يفسر غياب الشعار بشكل مختلف: «تنشر صور وأفلام المصلحة السينماتوغرافية للجيش دائما بطريقة مجهولة لتجنب إعطاء الانطباع بوجود معلومة موجهة».[260]

وبالخصوص مرحلة حرب الجزائر، إن عملية تحليل «الكتب الأصلية» للقطات غير المركبة (التي تحدد أصل كل لقطة غير مركبة المستقبلة من قبل شركة) لصالح قومونت وإكلير، علما أن الاثنتين حفظت في سينماتيك التابعة لقومونت.وبالنسبة للأنباء الفرنسية (على حسب l'INA) تبين بشكل جلي العلاقات المستمرة بين المصلحة السينماتوغرافية للجيش وهذه الشركات خلال الحرب. وإذا كانت بعض اللقطات غير العسكرية لم تستعمل ، بحيث أن عدد كبير غيرها تم إدماجه، دون إظهار إي لوقو وذلك ضمن الأخبار المدنية. وأول ملاحظة يمكن تقديمها هي أن هذه اللقطات غير المركبة للمصلحة السينماتوغرافية للجيش تركز بدقة على العمليات الميدانية وتحديدا العسكرية، وباقة المواضيع العديدة المقدمة من قبل المتعاملين «الدور» عند قومونت (شاسين، شارلي، فارنك، دولارو،

بيتيو، فايل، شيمر ...) كما عند إكلير (شاسين، ليمون، كارمي، شاندرلي، لومار، غيغليمي ...). وبالتالي فإن المنفذين المدنيين هم في غالب الأحيان محصورين في المدن، في حين أن نظام «التناوب» وضع قيد العمل من قبل مصلحة المعلومات بوزارة الدفاع والذي سمح للشركات بالحصول على صور من «الجبهة» التقطت من قبل منفذي المصلحة السينماتوغرافية للجيش. ومسألة أن هذه الصور العسكرية لم تستعمل بشكل قياسي فهذا يمكن شرحه ربما بجودتها المتوسطة، أو القليلة–توظيف المنفذين ، التنظيم والإيديولوجيا العسكرية كلها أسباب كما سنرى لاحقا.

نقوم هنا بتحليل القسم المأخوذ من قبل المصلحة السينماتوغرافية للجيش للأنباء الفرنسية، كما نشير سريعا إلى أن العديد من المواضيع «الإقليمية» (غير المدرجة في حساباتنا التي تشكل جزءا هاما من الإنتاج الإجمالي لدى إكلير وخاصة في الأنباء الفرنسية، انخفضت في العدد مع بداية «التمرد» لفائدة دور النشر الوطنية.[261] وبالتالي روجت لخطاب تمركز حول الجزائر والرقابة المتعلقة بالحرب. ومع ذلك بدأ قومونت بشكل معاكس بالإنتاج المناسباتي ونلاحظ في هذا الصدد أن الإحصائيات التالية أجريت باستخدام وسائل الإعلام الآلي التي وضعت في متناول الباحث وكذلك في أرشيف قومونت ولـ INA. ما جعله لا يأخذ بهذه الإحصائيات إلا من أجل إعطاء رأي عام، ولا لإعطاء النتائج النهائية لبحث معين يعقد الوصول لمعطى خاص بالوسائل أو الأدوات الحالية، بالإضافة إلى ذلك، وبالنسبة للأنباء الفرنسية على وجه التحديد، فإن الاحتفاظ السيئ بالكتب الأصلية وحقيقة نقصان حجم معين (1955، n°15) أدى إلى إنتاج فهارس نسبية بين اللقطات غير المركبة للمصلحة السينماتوغرافية للجيش والمواضيع المنشورة.

يجب أن نضع في اعتبارنا أن المواضيع المنشورة من قبل شركة ما يمكن أن تأتي من شركة أخرى للأخبار ضمن إطار نظام التناوب الذي يهم في الواقع كل الشركات؛ مصدر «المصلحة السينماتوغرافية للجيش» لا يهتم

بالباقي إلا من خلال إرسال مباشر لـ «المصلحة السينماتوغرافية للجيش» إلى الشركة، وهذا يعني أنه ومع نفس النظام يمكن للصور أن تنتهي عند شركة إكلير أو قومونت أين تظهر كما لو أنها صدرت عن فوكس مثلا. ومع ذلك، فإنه في غالب الأحيان صور «المصلحة السينماتوغرافية للجيش» تكون مختلفة عن الصور الملتقطة من قبل مديري الآلات أو المصورين المدنيين : مشاهد «المعركة» نادرا ما تكون ناتجة عن شركة مدنية.

كانت نهاية سنة 1954 وكذا 1955 فقيرتين في المواضيع المتعقلة بالجزائر، بحيث كانت أقل بمرتين أو ثلاث مما جاء بعد ذلك، أما الصور ذات المصدر العسكري فلا تزال نادرة. في حين مثلت سنة 1956 وبصورة منطقية وعلى العكس من ذلك ذروة إنتاج الأخبار، وبين هذا التاريخ وسنة 1959 (مع عمليات شال)، انخفض حجم الإنتاج، لأن المصلحة السينماتوغرافية للجيش كانت تزود مباشرة ما بين الثلث والربع من المواضيع، معنى ذلك أن الاتفاقيات المبرمة بين الشركات كانت تستخدم دون شك وبدقة كأساس في معظم المواضيع المرتكزة على مواضيع أو قضايا عسكرية مُلزِمة. سنوات 1960–1962 مثلت على العكس فترة انخفاض في إنتاج المصلحة السينماتوغرافية للجيش : توظيف الصور العسكرية أصبح أقل ضرورة، لأن دُور الإنتاج الخاصة أصبح لديها صورها الخاصة، بما أن الصراع أصبح متمركزا في قلب المناطق الحضرية ولم يعد في الجبال. وهذا جاء تبعا لسياسة ديغول الهادفة إلى استئصال العملية النفسية. كما يمكن تسجيل الانخفاض المنتظم للصور «غير المستعملة» للمصلحة السينماتوغرافية للجيش، بينما بقي عدد الصور «غير المستعملة» كبير في المواضيع الوطنية للشركات الثلاث، خاصة سنة 1958 و1962 (و1956 بالنسبة للأنباء الفرنسية). وهذا ليس مستغربا جدا بالنظر إلى إنتاج المصلحة السينماتوغرافية للجيش (أنظر أدناه)، مع الانخفاض في الإنتاج العسكري حول الجزائر عامي 1960، 1961و خاصة 1962 هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن المساحة

التي كان يأخذها الإنتاج المدني شيئا فشيئا في المواضيع المعالجة، على قدم المساواة مع الشركات الخاصة.

من هنا جاء الاستعمال المتكرر للقطات غير الركبة للمصلحة السينماتوغرافية للجيش في الأخبار الخاصة أو العامة في فرنسا، كذلك أفلام أخرى أعادت استعمال جزء من المعدات البصرية العسكرية. ويتعلق الأمر بأفلام أنتجتها سفارة فرنسا بنيويورك، أين حاول مدير مصلحة الصحافة روجر فايرس، كما سنرى جلب اهتمام الرأي العام الدولي بالقضية الجزائرية. وعليه، من بين العديد من الأفلام الوثائقية الخاصة بلمصلحة السينماتوغرافية للجيش وظّف البعض منها كقاعدة للأفلام القصيرة و«newsclips» المنتجة لحساب السفارة وبختم سري لشركة أمريكية مقرها في نيويورك اسمها «Tangent Films». إذ تكفل» روبير شوفيلد» مدير هذه الشركة بإنتاج ما يزيد عن خمسة عشر فيلما مابين 1956 و1961 وكذا العديد من « newsclips» التي كانت أحيانا عبارة عن عملية إعادة تركيب بسيطة للأفلام العسكرية. ومع نهاية 1959، تم إخراج أحد مواضيع «newsclip» بالاستعانة بمشهد من فيلم «يوم في المسيلة» [262] والذي عرض على مدار الأسبوع الأول من شهر نوفمبر، »[263] وفي نفس الوقت كان فيلم آخر حول الصحراء في طور التحضير، بعنوان «الصحراء، النصر الصحراوي، Sahara Desert Victory»، الذي استعمل مقتطفات من فيلم «كانت هي الصحراء» المصلحة السينماتوغرافية للجيش173 ، 1959) .

وإذا كانت شركة Tangent Films قد أنتجت أيضا أفلاما مدنية، فإن السبب من إعادة توظيف أفلام المصلحة السينماتوغرافية للجيش هي أن بعض المواضيع الخاصة والمناسبة للجمهور الأمريكي لم تُعالَج إلا على المستوى العسكري، وعليه فمن أجل عرض يقتصر بشكل عام على الجيش أو على سكان المناطق الريفية (من خلال شاحنات العرض المتنقلة).[264]

والحال نفسه بالنسبة للأفلام المنتجة حول النساء الجزائريات، وهو الموضوع الذي سيستأنفه سريعا فايرس من أجل جلب اهتمام الجمهور الأمريكي، وعلى وجه التحديد الجمهور النسوي، وذلك حول تطور وضعية المرأة منذ وصول الجنرال ديغول إلى السلطة، مع التركيز أيضا على إعادة تقييم القضية الجزائرية في بلد يميل بشكل كبير إلى فكرة إنهاء الاستعمار وبالتالي حساس إزاء الدعاية لجبهة التحرير الوطني. الأمر ذاته بالنسبة للأفلام الخاصة بالتكنولوجيات الحديثة مثل الطاقة النووية أو البترول، التي لن تثير استياء للأمريكيين حسب تصور روجر فايرس.

بالإضافة إلى ذلك فإنه يمكن تكليف المصلحة السينماتوغرافية للجيش من قبل السلطات المدنية للمساهمة في هذه الانتاجات بتصوير على سبيل المثال سنة 1957 قواعد مرسى الكبير والسينيا وهي مخططات (يجب إدراجها في الأفلام الموجهة للتلفزيون الأمريكي)، لإظهار الأهمية الإستراتيجية للجزائر في حوض الأبيض المتوسط.»[265]، أو أيضا في تدشين خط أنبوب حاسي مسعود – بجاية في نوفمبر 1959.[266] كما أن المصلحة يمكنها أيضا استخدام الأرشيف من أجل الشركات الفرنسية ، مثل أفلام كرافيل المكلفة من قبل وزير الجزائر بالترويج للقانون الأساسي بفضل فيلم قصير. وإذا كان يجب أخذ وجهات نظر سريعة، كوزارة الدفاع الوطني التي كانت قد منحت لهذه الشركة تصريحا باقتطاع كل اللقطات الممكنة من المصلحة السينمائية للجيش [sic] لتوضيح هذا الإنتاج».[267] وفي نهاية الحرب ، شارك الجيش في العديد من عمليات التصوير المدني، خاصة بالنسبة للأفلام المنتجة من قبل شركة آرمور فيلم.

وإذا كان المصلحة السينماتوغرافية للجيش قد استُخدم بشكل واسع كـ «احتياطي» للأخبار المدنية (كان هذا دوره)، بالموازاة مع الأنشطة المرتبطة بالأخبار العسكرية، كما طلب الجيش – الذي يواجه مشكل في تمويل حملته الدعائية – مساعدة شركات خاصة : «ماعدا ذلك تبذل

وزارة الدفاع الوطني مجهودا لجذب اهتمام بعض الشركات المدنية نحو إنتاج الأفلام حول الجيش لتخفيف بعض الضغط على ميزانيتها الخاصة. إذ يتواجد بالمستودعات الجهوية للمصلحة السينماتوغرافية للجيش أفلام مدنية أخرى حول الجزائر تم الحصول عليها[268] من نسخ 16 مم.[269]» في الواقع وكما سنرى، فقد أصبحت العلاقات بين الجيش والدولة معقدة بتدخل المركز الوطني للسينما الذي منع المصلحة السينماتوغرافية للجيش من نِشر أفلامه بشكل أوسع، وذلك لأسباب اقتصادية بالدرجة الأولى. ويذكّر في ديسمبر 1957 أن مسؤول مصلحة العمليات النفسية والإعلام (SAPI) بحصة (كوطا) تم إنشاؤها :

تم تقليص عدد الأفلام التجارية القصيرة المنتجة على حساب الدولة من قبل المركز الوطني للسينما وذلك للدفاع عن مصالح المنتجين. وعليه بقي قرار التسويق محصورا لدى وزارة الدفاع المكلفة باقتراح من أمانات الدولة بتحديد أفضل الأفلام المتاحة للعرض أمام عامة جمهور أوسع.[270]

إن عملية استدعاء دُور الأخبار الخاصة كانت لها إيجابية مضاعفة لأن ذلك سمح بتخفيض الدعاية المباشرة للجيش بتفويض الإنتاج إلى مختص، كما سمحت أيضا بتجنب المشاكل النقابية. أما فيما يخص الشركات الخاصة التي استدعاها الجيش خلال حرب الجزائر، من المهم الإشارة إلى أنها وُظفت تحديدا في أفلام نادرة للدعاية المباشرة، أو الموجهة للمشاهدة من قبل جمهور أوسع من المعتاد. الخطوة كانت حصرية أو مناسبة إلى حد كبير، لتوجي وبنفس الطريقة مثلما ما هو الحال في الإنتاج المدني بأن الأفلام المنتجة هي نتيجة مبادرة خاصة وليست من إنتاج المعهد العسكري. حالة فيلم Colomb–Béchar porte du ciel (المصلحة السينماتوغرافية للجيش94، 1955) هي حالة رمزية لسير دعاية الدولة. وبمجرد أن يتعلق الأمر بالفيلم العسكري وهو في الواقع غامض من حيث وضوح مصدره : الفيلم يقدم كإنتاج لـ أرمور فيلم، شركة فريد أوزان المختصة في الفيلم

المؤسساتي القصير المذكور سالفا. المصور بالألوان، ويمثل كل خصائص الفيلم الدعائي المدني التقليدي. مع أنه لم يعرف مبدئيا خروجا لقاعات العرض، ولم يكن محل أي اتفاقية توزيع. وهو أيضا أكثر من فيلم شكلي جاء لتعزيز البنادق الفرنسية بدل أن يكون فيلما يعالج القضية الجزائرية.

إن حالة المصلحة السينماتوغرافية للجيش114، في فيلم القبعة الزرقاء (1957)، أكثر أهمية لأنه يعالج بعمق القضية الجزائرية بامتياز في بداية الحرب : «التهدئة» من جهة، حيث يتعلق الأمر بواحد من الأفلام النادرة «للدعاية» المنتج من قبل المصلحة السينماتوغرافية للجيش حول الجزائر، ومن جهة أخرى، موزع من طرف شركة باتي ، وقد شوهد فعلا في القاعات من قبل جمهور واسع (وهو أمر نادرا ما يحدث). كما استفاد من أربع نسخ مختلفة (نسخة قصيرة ملونة، نسخة طويلة، نسخة عربية، نسخة إنجليزية)، مما يعكس قيمته في مجال الدعاية. منتجو الفيلم هم من المصلحة السينماتوغرافية للجيش والحكومة العامة (النسخ «اعتمدت» من قبل جوزيف مايير من الحكومة العامة للجزائر والنقيب رئيس (SAS)، [271] وكان المخرج والمنفذ ألان بول وهو كاتب العديد من الأفلام حول الجزائر، الذي وقع على الفيلم كمنتج. إذ كان من المقرر أن يصدر الفيلم في البداية في نسخة طويلة للمصلحة السينماتوغرافية للجيش، لكنه خرج تجاريا في نسخة قصيرة جدا، مما تطلب تغيير الجنيريك، «من أجل تعديلات بسبب النسخة التجارية»[272] وعليه يتعلق الأمر إذن بصناعة فيلم (من إنتاج ألان بول)، والذي يخفي تماما المصدر العسكري للمنتوج. مع ذلك وعلى الرغم من نجاح العملية، قرر المصلحة السينماتوغرافية للجيش فيما بعد إنتاج أفلام دعائية خاصة به—مع نجاح أقل كما سنرى لاحقا.

علاوة على ذلك، وبالإضافة إلى الطمس غير المباشر، بدأ الجيش في إزالة علامات عسكرية من انتاجاته الخاصة عندما تقرر عرضها أمام جمهور مدني. في 1957، ذكر مثلا النقيب روي، مدير المصلحة السينماتوغرافية

للجيش بالعاصمة، أنه : «بالنسبة للأفلام التجارية القصيرة التي تعرض في قاعات السينما المدنية، يتم حذف شارة المصلحة السينماتوغرافية للجيش وكذلك، بالنسبة لفيلم «العالم الحر ومصر»، الذي عرض بداية هذه السنة في كل قاعات الحاضرة الفرنسية، ولم يحمل أي علامة يمكن أن تشير إلى أن العمل أخرج من طرف مصالح الجيش.»[273] على الرغم من أن الضابط ذكر هذه النقطة من باب الأسف، على اعتبار أن كلما كان التمركز أعلى الهرم فإن الآثار النفسية لمظاهر المصدر العسكري تكون أكثر وزنا. ما يدفع إلى النظر للأفلام العسكرية المزودة بالشارات الشهيرة ـ للمصلحة السينماتوغرافية للجيش على أنها أفلام موجهة بشكل خاص لجمهور واسع، وتحديدا غير عسكري. في أثناء ذلك، يمكننا التساؤل حول النطاق الفعلي لهذا النظام، على الأقل بالقرب من جمهور القاعات المظلمة، لأنه حتى من دون شارات فإن الأفلام الروائية الطويلة تبين (بالتأكيد في حروف جد مصغرة) جهة الفيلم، والتي تبدأ دوما ... « المصلحة السينماتوغرافية للجيش». على افتراض أن المشاهدين لم تكن لديهم معرفة بلمصلحة السينماتوغرافية للجيش، بمجرد رؤية غياب الشارة ، في حين كانت كل الشركات فخورة بشعاراتها (بما فيها المصلحة السينماتوغرافية للجيش!) فمن المحتمل أن يشعر المشاهد بأنها علامة لفيلم دعائي، خصوصا إذا تعلق بموضوع جزائري.

هذا بالفعل صحيح بالنسبة لفيلم مثل «طلاب شاهدوا الجزائر» (المصلحة السينماتوغرافية للجيش225، 1960) : « هذا الفيلم كان موجها للاستغلال في الأوساط الجامعية غير أن النسخ لم تكن تحمل شارات المصلحة السينماتوغرافية للجيش.»[274] وهو دليل واضح على أن الجيش لم يكن يريد تأجيل دخول المشاهد في نقد قوي للأطروحات العسكرية المتعلقة بالموضوع الساخن للجزائر¬حتى وإن كانت شارة النهاية ظاهرة جدا، وتكشف عن المصدر الحقيقي للإنتاج. القليل من نسخ فيلم طلاب

شاهدوا الجزائر (ستة فقط) كلها من حجم 16 مم حيث طلبت في الواقع من المصلحة السينماتوغرافية للجيش، دليل على الدور الظرفي الذي لعبه هذا الفيلم في إطار النقاش حول حرب الجزائر ضمن الشركات والباحثين أو الأدباء على وجه التحديد. وعليه فالمنظومة الطلابية هي واحدة من الرواد الأكثر للسينما، والذريعة لم تجذب في الواقع عددا كبيرا من المشاهدين. إذ تم تصوير الفيلم في جويلية 1960 وتم عرضه في نوفمبر، بعد الجدل العنيف بين «تظاهر 121» (سبتمبر) و«تظاهر المثقفين الفرنسيين» (أكتوبر)، وقد وجه تحديدا لعروض خاصة بالطلاب، بهدف الاستماع لرواية «المرخص لها» الحقيقة الجزائرية لسكان تأثروا بشكل خاص بهذا النزاع حول حق العصيان وحول حق التزام أو تطوع المثقف. [275]

تأثيرات الدعاية العسكرية صعبة التحديد بشكل عام. إذا لم تشر الصحافة السينماتوغرافية الحضرية مطلقا للإنتاج العسكري، فإن الصحيفتان الشريكتان للسينما في الجزائر، هما فيلماك وسيني فرانس أفريك، اللتان تدعمان من جهتهما دون قيد الأفلام المنجزة من قبل المصلحة السينماتوغرافية للجيش على الأقل إلى غاية 1958-1959 ، تماما مثل فيلم القبعة الزرقاء الذي يعرض ضباطا مختصين، «القبعة الزرقاء» هم (ضباط SAS) الذين حصلوا على مهمة جلب الضباط المضللين إلى المنظومة الفرنكو-إسلامية. وذهبوا للعيش وسط السكان. وبفضلهم، عادت مناطق كانت بالأمس في دائرة الشك وحتى معادية ، إلى الحياة العادية مكرسة للعمل، والمبادلات.» [276] والوجهة العالمية لهذه الأفلام لم تفلت من الصحفيين : «نعرض في الجزائر العاصمة، ثلاث أفلام قصيرة : القبعة الزرقاء، حول المأساة الجزائرية، العالم الحر ومصر، كلها موجهة «الأمم المتحدة». [277] بالنسبة لهؤلاء الصحفيين، فإن مهمة الدعاية هي قبل كل شيء تأكيد تواجد فرنسا في وضعياتها - وهو ما طرح مشكلة بعد 1959 وانعكاس السياسة الجزائرية للجنرال ديغول.

نهاية الحرب، مع تقديم المصلحة السينماتوغرافية للجيش و3/5 مكتب «نفسي» لصالح مديرية الإعلام للمفوضية العامة، يلاحظ تغيير في دور المصلحة السينماتوغرافية للجيش، الذي تحول أكثر فأكثر لخدمة الشركات الخاصة. في الواقع، كان الجيش يساهم أثناء الحرب في الإنتاج السمعي البصري بإقراض المعدات أو الأجهزة، رجال من أجل التمثيل أو مستشار تقني، مثلما هو الحال مع فيلم الرقيب إكس[278] أو أشجار زيتون العدالة. ولكن تحديدا، في نهاية الحرب كانت المؤسسة العسكرية «تعير» تقنيي المصلحة السينماتوغرافية للجيش المصلحة السينماتوغرافية للجيش، الذين ساهمون في عمليات التصوير أو التركيب لبعض انتاجات آرمور أو كارلوس (وغيرهم)، كما سمح ذلك بتخفيض تكاليف الإنتاج من خلال الاستفادة من حضور فريق دائم في الجزائر؛ وهذا ما يبدو أنه حدث مع جيمس دورمير، الفرنسي الذي تخرج من معهد الدراسات السينمائية العليا وأمضى وقته في المصلحة السينماتوغرافية للجيش بوهران قبل أن يُرسَل للقيام بعملية تصوير في العاصمة (من دون شك لإنجاز فيلم لشركة (أستوديو افريقيا)[279] حيث نرى اسم تقني من المصلحة السينماتوغرافية للجيش يظهر على بعض الشارات، مثل نويل روساري وهي مسؤولة تركيب بالعاصمة، في فيلم (Bâtissons nos destinées Carlus، 1960). بالإضافة إلى شركة نشر الفن السينماتوغرافي التي طلبت أيضا مساعدة الجيش : «من أجل الحفاظ على انخفاض تكاليف إنتاج الفيلم في أدنى المستويات التمست الشركة المنتجة مساعدة في شكل خدمات «من أجل فيلم حول التكوين المهني والترقية الإسلامية [280] والدعم الإسلامي. حيث يضع الجيش كل ما يتعلق بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش أو بمصلحة الأجهزة، في متناول المنتجين المدنيين من أجل المشاركة في تطوير الأيقونة المدنية حول الجزائر. كوسيلة سياسية، كما تسلم المصلحة السينماتوغرافية للجيش المصلحة السينماتوغرافية للجيش أفلاما تتماشى كليا مع خطابات الوزارات.

الفصل الثاني
السينما العسكرية :
هياكل وإيديولوجيات

مع نهاية الحرب العالمية الثانية، سعى الجيش الفرنسي بشكل مكثف إلى إنتاج أفلام ترمي إلى تمجيد دور العسكر الفرنسي وعسكر المستعمرات في انتصار الحلفاء، وهذا بعرض المقاتلين وساحات القتال، وبالتالي تمجيد فرنسا المقاومة بقيادة الجنرال ديغول[281]. ولقد حرص الجيش على السيطرة على جزء من الذاكرة السينيماتوغرافية قيد التكوين حول الحرب، مستعينا بالشركات الخاصة وكذا من خلال المصلحة السينماتوغرافية للجيش، التي حصلت على صفة رسمية بدءاً من تاريخ 1948. بعد سنة 1946 وفي الوقت الذي اشتدت فيه حدة المعارك بالهند الصينية، سُجل حضور قوي للجيش الإفريقي بأفلام المصلحة السينماتوغرافية للجيش، فالجزائر وشمال إفريقيا يمثلان رمزين لا يُستهان بهما في مرحلة تشهد مخاض الحركات التحررية. ما كان يهدف إليه الجيش هو ترويج الخطاب الرسمي للدولة المتعلق بالمستعمرات وبالأراضي التي يجب أن تبقى فرنسية، أما إنتاج الهند الصينية فما هو إلا مثال عن المواضيع الاستعمارية التي ستعالج لاحقا بالجزائر.

وعلى الرغم من تعدد الأفلام التي تطرقت للمستعمرات خلال الفترة التي سبقت حرب الجزائر، فإنّ سنيما القوات المسلحة كانت تهدف أولا وقبل كل شيء إلى إبراز التحول الذي لحق بالجيش الفرنسي. وبالفعل مثلت هذه المرحلة فترة «إعادة ولادة» للجيش بعد الهزيمة، وسمحت السينما العسكرية للسلطات بإبراز قوة فرنسا التي استعادتها، ومحو آثار هزيمة جوان 1940 من الذاكرة. وقد وَصفت العديد من الأفلام بشكل دقيق عتاد ومعدات القوات الجوية والبرية (نادرا القوات البحرية)، ورُوجت أسطورة «الأجنحة» (المقصود بها الطيران الحربي) أيّما ترويج، ودُرِست أسباب

النصر النازي واستُخلصت العبر منه لتعديل الآليات العسكرية وفقا للنتائج المتوصل إليها. فالجيش يستعد إذن لمواجهة مستقبل غير مضمون بتدارك نقائصه، خاصة وأن هذا الجيش الجديد الذي انضم إلى منظمة حلف شمال الأطلسي، مطالب بأن يكون قادرا على مواجهة أي مطامع منافسة للاتحاد السوفياتي، خصوصا مع نهاية الأربعينيات. وفي هذا السياق المعادي للشيوعية إبان الحرب الباردة وجب استبدال إنتاج الهند الصينية. السياق نفسه الذي ينسحب على المرحلة الأولى من حرب الجزائر.

بعد تاريخ الفاتح من نوفمبر 1954، أخذت السينما العسكرية تركز اهتمامها على الجزائر، فمن جهة أقحم العديد من الجنود النظاميين في هذا الصراع، وانظم إليهم فيما بعد جنود الاحتياط والجنود المستدعين الذين استعين بهم، وعليه فمن الضروري أن يتحكم الجيش في الصورة التي يرغب إظهارها للقوات والضباط وكذلك للجمهور الواسع. ومن جهة ثانية، انفردت حرب الجزائر بمميزات خاصة، استدعت أن تلعب السينما العسكرية دور مروج لإيديولوجية الدولة حول «الأحداث». وأخيرا، أدّت الحيرة الدلالية للحكومات المتعاقبة حول مصطلح «النزاع» إلى نشوب تقلبات في الحرب القائمة. ولغرض تفادي عرض أي صورة غير مرغوب فيها، فضلت الدولة إسناد عملية توثيق الحرب بالصور للمصلحة السينماتوغرافية للجيش تاركة لها دور مراقبة الصور.

اتسمت حرب الجزائر منذ الوهلة الأولى بالسعي إلى قمع الحركة الثورية. لهذا اعتمدت الحرب النفسية الذي ظهرت في الهند الصينية، لتحقّق نجاحا لافتا بالجزائر، فسرعان ما أصبحت النظرية المركزية للسلطات العسكرية والمدنية معتمدة أساسا على تقنيات الفيتمنه وعلى الحد من المدّ الشيوعي. حيث كان يُعد التحكم في السكان بكل الوسائل العسكرية والإعلامية الهدف الرئيس للحرب النفسية في إطار حرب شاملة ضد «التمرد». لكن من المهم أن نحدد أنّ السينما لم تلعب دورا هاما في الحرب النفسية، إذ يُعدّ

الفيلم من التقنيات الثقيلة على عكس التقنيات الأخرى (الصورة أو الصوت أو المنشورات... إلخ) المستعملة لغايات دعائية، فالأفلام تواجه صعوبة في اللحاق بالتطورات الموجودة على الأرض على العكس من تلك التقنيات الخفيفة. عدا كونها وسيلة جد مكلفة، ما يشرح سبب تردد السلطات المدنية أو العسكرية في اختيارها. وإن كانت السينما تتميز بنوع من العراقة، فهي ليست وسيلة الاتصال الأكثر ملاءمة للحرب الجديدة في الجزائر.

دور السينما في الحرب النفسية

المصلحة السينماتوغرافية للجيش،
أداة مثيرة للجدل بين التبعية للعسكر والمدنيين

لفهم الصور التي أنتجتها المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر، وبشكل عام حول الحرب، لابد من التركيز على أنّه لا يوجد استقلال حقيقي في المصلحة، سواء بقصر إيفري أو بالجزائر العاصمة. فقرارات عملها تتخذ دائما من طرف مستويات عليا، وبالتالي فالأفلام لا تصدر حقا من المصلحة السينماتوغرافية للجيش بل من مديريات مختلفة مكلفة بالاتصال أو بالتكوين في قلب قيادة الأركان. فهي مجرد هيئة للإنتاج السمعي البصري، تعمل كمقدم لخدمات مختصة في المسائل السينماتوغرافية، بفضل حسابات مفتوحة لدى المصلحة السينماتوغرافية للجيش من قبل هيئات مختلفة للدفاع أو قيادة الأركان. إنّ هذه النقطة بالغة الأهمية لأن أخذ بطئ وثقل عملية الإنتاج السينماتوغرافي بعين الاعتبار، وأيضا مدى إمكانية العسكر وعمال المصلحة السينماتوغرافية للجيش من المدنيين في اتخاذ القرارات الخاصة بالإنتاج، فإنّ الأمر برمته مرتبط أولا وقبل كل شيء بسينما تحت الطلب. فصاحب الطلب هو إذن من يحدد

احتياجاته في حين يُكلَف مستشار تقني بالتأكد من مدى مطابقة الطلب الأصلي والمنتوج النهائي المقدم لمصلحة السينماتوغرافية للجيش.

خلال حرب الجزائر قُسمت المصلحة إلى جزئين، الأمر نفسه الذي حدث في حرب الهند الصينية[282] ، فضلا عن المصلحة السينماتوغرافية للجيش بألمانيا إلى غاية سنة 1956، وفروع في المغرب وتونس. المؤسسة الرئيسية المتواجدة بمدينة إيفري كانت تابعة لمصلحة الإعلام للدفاع الوطني (SIDN)، والتي سميت فيما بعد بعدة تسميات[283] لكنها بقيت دوما تابعة مباشرة لمكتب وزير الدفاع. وعلى مستوى هذا الهيكل كُلف «مكتب السينما» بالعلاقات بين المصلحة السينماتوغرافية للجيش وشركات السينما. وبذلك تعد المصلحة السينماتوغرافية للجيش أداة عسكرية وأداة سياسية في آن واحد موجهة لخدمة الحكومة. وعلى الرغم من وجود العديد من مصالح الدولة القادرة على التموين المالي للصور، كما هو الحال مع الحكومة العامة للجزائر ووزارة الخارجية أو مركز التوزيع الفرنسي، إلا أنّ المصلحة السينماتوغرافية للجيش كانت الوحيدة القادرة على الإنتاج الفعلي لأفلام حول الجزائر داخل إطار المؤسساتي، فهي إذن أداة مميزة في إنتاج الصور ينبغي تسييرها ومراقبتها لتلبي متطلبات المصلحة الوطنية. بيد أنّه إبان حرب الجزائر، لحق بالسينما العسكرية تغيرات معتبرة مست بنظامها، مع إنشاء «المصلحة السينماتوغرافية للجيش للجزائر» تابعة للجزائر العاصمة بدلا من باريس، وهذا ما يعد شاهدا على الصراع بين السلطات السياسية والسلطات العسكرية.

وبالرغم من أنّ الصراع لم يبدأ إلا في شهر نوفمبر1954، فإنّ قرار إنشاء مصلحة سنيماتوغرافية فعالة بالجزائر لم يكن إلا لاحقا. صحيح أنّه كانت تتواجد ثلاثة مراكز للتوزيع للمصلحة السينماتوغرافية للجيش في كل من الجزائر العاصمة ووهران وقسنطينة قبل شهر نوفمبر 1954[284]. إلا أنه إلى غاية سنة 1956 كانت جميع قرارات الإخراج وتنفيذ الأفلام انطلاقا من

باريس، فيما توجه للأراضي الجزائرية فقط لغاية العرض الجماهيري. ومنذ نهاية صيف عام 1955 صوّر عمال عسكريون أفلاما (وصل أول اثنين منهما إلى عين المكان يوم 05 أوت 1955)، لكن من دون مراعاة تناسق الصور أو العمل في بنى تحتية مهيأة. وبعد مشروع لم يشهد النور سنة 1955[285] وحتى سنة 1956، وبهدف متابعة التطور السياسي والعسكري الذي قررته حكومة مولي، تبلورت الحاجة إلى مركز للإنتاج السمعي البصري مستقل بالجزائر، يوضع تحت رعاية «مكتب الحرب النفسية» الجديد التابع للناحية العسكرية العاشرة. حينها كتب وزير الدفاع الوطني مراسلة إلى الجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة يشرح له فيها دواعي هذا القرار :

أخذا بعين الاعتبار المجهود العسكري الذي تقوم به فرنسا بالجزائر فإنّه من الأهمية القصوى إعلام الناس قدر المستطاع، بأهمية هذا المجهود وذلك بالاستعانة بالصحافة والإذاعة والصور والسينما. ولهذا الغرض فقد تدعم نوعيا فرع المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر، ليفتح لكم المجال أسبوعيا بتزويد مصلحة الإعلام للدفاع الوطني بالوثائق المصورة والسينما [...] وفي الوقت الذي تفتح فيه في كامل التراب الوطني وبدعم من أعلى السلطات الحكومية حملة تضامنية وطنية لمصلحة الـ 400.000 رجل مرابط بالجزائر. فإنه من الضروري بأن تنشر مجهوداتهم وحياتهم وعملياتهم من خلال تفعيل كل الوسائل. وفي المقابل إنّ هذا النوع من الإشهار سيدعم معنويات الجنود الشباب الذين سيعرفون بهذه الطريقة بأنّ الأمة جمعاء تقف إلى جانبهم في أداء مهمتم لاستعادة السلام[286].

توجب كذلك انتظار إرساء «الصلاحيات الخاصة» بتاريخ مارس 1956 (أي تأكيد عملية واسعة تضم كل جنود الإحتياط)، وكذا ترقية الحرب النفسية إلى أعلى مستوى الهرم العسكري، حتى يتم التطرق بشكل جاد لصورة الجيش، فالسينما ملحقة آنذاك بمصلحة الحرب النفسية والاستعلامات (SAPI) الجديدة بموجب قرار مؤرخ في 13 أفريل 1956، إذ تسود النزعة الوطنية خلال معالجة «الأحداث». وفي الإطار الخاص

للصراع، كما أشار إلى ذلك وزير الدفاع في التعليمة السالف ذكرها، كان يتوجب على المصلحة السينماتوغرافية للجيش تسليم الصور التي قام بتصويرها العملاء بالجزائر لشركات نشر الأخبار، عن طريق مصلحة الإعلام للدفاع الوطني التابعة لها. وهنا يتضح لنا إذن أنه ثمة مهمة للقطاع العام متعلقة بإعلام باريس حول «الأحداث»، تهدف بالمقابل إلى دعم معنويات القوات من خلال الدعم الوطني.

زُود قسم الجزائر العاصمة سنة 1956 بعتاد وعاملين قادمين مباشرة من المصلحة السينماتوغرافية للجيش الموجودة سابقا بالهند الصينية وبالأخص بألمانيا. استفاد هذا الأخير المتمركز بمدينة بادن–بادن من عتاد ألماني الصنع عالي الجودة، وتمّ الحاقه بتراب الوطن بموجب قرار وزاري مؤرخ في 24 مارس 1956، إذ حطّ على مطار الدار البيضاء عبر جسر جوي مكون من ثمان طائرات كبيرة من 23 إلى 29 أفريل من السنة نفسها[287]. سمح هذا العتاد بتجهيز ثكنة مارتينبري بالجزائر العاصمة بمخبر فوتوغرافي، أما فيما تعلق بالأفلام التي أخرجها الجيش وقام بتركيبها فإنّ أعمال المخبر أنجزت بباريس[288]، ثم أرسلت العناصر إلى الجزائر العاصمة من أجل تركيبها وذلك إلى غاية 1958، تاريخ اتخاذ قرار إنجاز بصفة كاملة عملية ما بعد إنتاج الأفلام بإفري نظرا لقدم آلات مركز مارتينبري بالجزائر العاصمة[289]. أسندت إدارة القسم للنقيب روي ، وقد سبق له أن أدار قسم المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالهند الصينية، وتمّ وضع فريق تحت تصرفه مكون من المراسلين المصورين والسينمائيين بالجزائر العاصمة وبكل الأماكن أين يُطلب حضورهم. إضافة إلى عمال آخرين (التركيب، مزج الصوت والصيانة، ضمّت المصلحة ما بين ثلاثين إلى غاية سبعين شخصا عند اشتداد الحرب.

إذا كانت الأفلام العامة حول الجوش الفرنسي تصدر من الوزارة، مرورا بكل قيادات الأركان المختلفة، فإنّ الأفلام التعليمية المختلفة (وهي نادرة)

والإعلامية حول الجزائر يرعاها مباشرة المكتب النفسي الجهوي لقيادة الأركان للقوات المشترك (EMI) للناحية العسكرية العاشرة والذي تتبع له «المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر»، والذي سمي فيما بعد باسم «المكتب الخامس»، و«المكتب الثالث–المشاكل البشرية»، وأخيرا مكتب«القيم»[290] : «قسم الجزائر للمصلحة السينماتوغرافية للجيش وُضع للعمل تحت إمرة الجنرال قائد القوات بالجزائر (المكتب الخامس)»،[291] فهو بذلك ليس تابعا مباشرة لقصر إيفري. أما العلاقة بين مصلحتي السينماتوغرافية للجيش فقد كانت متوترة نوعا ما إلى غاية نهاية سنة 1957، وهذا ما يمكن تفسيره بطبيعة عمل المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر، والتي تميزت بطبيعة تنظيم المكاتب النفسية في ترتيب هرمي مواز، وخارج نوعا ما عن رقابة الضباط الذين ألفوا عادة التكفل بالاستخبارات أو العمليات، كما هو الحال هنا بالنسبة إلى السينما والإعلام. بداية أمر رئيس «المصلحة السينماتوغرافية للجيش بباريس» في أوت 1956 بوقف أفلام «صور الجزائر» (كان قد تم إنجاز العديد منها)[292] بغية وضع حد لهذا النشاط غير المستقل بشكل كامل، ولم يمنع فقط إخراج أفلام أخرى اقترحتها الحكومة العامة للجزائر أو مصلحة العمليات النفسية والاستعلامات ، بل طلب أيضا لامركزية المراسلين في القيادات. وهذا دليل على أنّ تنظيم المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر كان غير واضح المعالم قبل إنشاء المكتب الخامس سنة 1957، فالعمال استقدمتهم الناحية العسكرية العاشرة، ولكن ترتيبهم في السلم الهرمي جعلهم تحت إمرة عقيد قصر إيفري. لهذا كتب النقيب روي لقيادة المصلحة السينماتوغرافية للجيش في أوت 1956 (وذلك بعد بضعة أشهر من وصوله) توضيحا للوضع، وذهب إلى حد التلويح بالاستقالة من منصبه قائلا :

أنا حريص على التذكير بأنّه قد تم الاتفاق خلال المحادثات التي جرت شهر أفريل الماضي المتعلقة بتحويل المصلحة السينماتوغرافية للجيش بألمانيا، على أنّ

نقلِ هذا العتاد لا يجدر به أن يتم، إلا إذا استعمل في إنتاج أفلام بعين المكان، وإنّ الجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة أكد في مناسبات عدة على ضرورة إخراج أفلام عدة في أقصر الآجال وبالأخص [...] فيلم حول مواجهة حرب العصابات[293]، علما أن سيناريو هذا الفيلم لا يزال قيد الإنجاز. أطلب منكم إذن تحديد الطريقة الواجب اتباعها فيما تعلق بالسلطة التي أنا معين للعمل معها. أعتقد بأنّ الأوامر التي قدمتموها لي عبر الهاتف، يجب أن توجه اليوم كتابيا. ليس لي بل للجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة، لأنه يتعذر علي تماما العمل في مثل هذه الظروف»[294]

نلحظ بكل وضوح التوتر غير العادي الموجود (إذ أنّه وخلال حرب الهند الصينية لم يكن قسم «السينما والصور» تابعا إلا لمصلحة الصحافة والإعلام وليس لقصر إيفري)، ما نتج عن ذلك مخاوف الوزارة من خسارة الوسيلة الإعلامية لحساب عسكر الجزائر العاصمة وحدهم.

غير أنه وخلال الفترة الممتدة بين 1956–1957 تطورت نظريات العمل النفسي، حيث مارسته معظم السلطات بالجزائر. وفضلا عن ذلك وحتى وإن كان التمويلِ يتم دائما عن طريق المصلحة السينماتوغرافية للجيشبإيفري[295]، والتي تُسير حساب فرعها دون أن تكون لها عليه أية سلطة، فإن مدير المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة يتلقى أوامره من رؤساء هذه المكاتب، كما هو واضح في إحدى بطاقات النقيب روي إلى العقيد رئيس المصلحة السينماتوغرافية للجيش بإيفري، خلال فترة إصلاح العمل النفسي (ديسمبر 1957) :

–1يجتمع في كل أسبوع عدد من الضباط بالعقيد رئيس المكتب الخامس لقيادة أركان الناحية العسكرية العاشرة، للاستماع إلى بيان موجز. أحضر شخصيا هذا الاجتماع الذي أحاط فيه علما بتطور الأحداث في الجزائر، وتوجيهات القيادة والمشاريع والإنجازات التي تمت في إطار عملية الحرب النفسية.

2-أتصل شخصيا عدة مرات خلال الأسبوع بمختلف مكاتب قيادة الأركان، حتى أكون على علم بالوضعية العامة على جميع الأصعدة.

أمتلك إذن مجموعة من المعلومات، تسمح لي بتوجيه اقتراحات للعقيد رئيس المكتب الخامس لتصوير روبورتاجات ينتج عنها إخراج أفلام قصيرة.

أتكفل شخصيا بعملية التركيب وإضافة الصوت وكتابة التعليقات، مستعينا بمستشار تقني متى كان ذلك ممكنا. قبل أي إرسال إلى المصلحة السينماتوغرافية للجيش بباريس من أجل الطبع، يُعرض العمل على العقيد رئيس المكتب الخامس أو على مساعده، الذي يكلف بصفة خاصة بتسيير نشاطات المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة، من أجل المصادقة عليه[296].

ويختتم روي قوله، حتى يبين بأنه لا يراجع المصلحة السينماتوغرافية للجيش بإيفري، وليس تابعا لها عدى فيما تعلق بالجانب المادي للإخراج : «أعتقد بأنه من المهم الإشارة إلى أنّ طريقة العمل هذه جد عقلانية. بناء على استلامي تعليمات واضحة ومحددة إضافة إلى رصيدي التقني، فإنه يعود لي القرار في تقديم مشروعات أفلام للعقيد رئيس المكتب الخامس الذي له الكلمة الأخيرة في الموضوع»[297]. لكن في أعلى درجات سلم القيادة، أقلّ ما يمكن قوله، وبعيدا عن التقرير المادح للنقيب روي (أو من خلفائه) فإنّ نشاطات المصلحة السينماتوغرافية للجيش في حرب الجزائر مثيرة للجدل، كما أنها لا تستجيب للتطلعات السياسية حول القضية في حد ذاتها، سواء كان مصدرها من باريس أو من الجزائر العاصمة. وسرعان ما أصبح تسيير المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة، والتابعة أساسا كما رأيناه للمكتب الخامس، يطرح إشكالا سواء للمسؤولين المحليين أو لوزارة الدفاع، فبالنسبة لقيادة أركان الناحية العسكرية العاشرة الهدف الأول من الروبورتاجات هو نشر الصور والأفلام في أوساط الصحافة المكتوبة والمصورة، بيد أن «هذه الصحافة لا تقبل إلا الوثائق التي

يراها الرأي العام بفرنسا ذات طابع مزدوج : أن تكون مستقاة من الواقع ومثيرة للاهتمام». وفي سياق آخر نجد دليلا على الازدواجية الموجودة في فكر الدعاية «على هذه الروبورتاجات أن تقدم أيضا للقيادة وثائق حقيقية تسمح في عين البرلمانيين أو المؤسسات الدولية، بإنجاز مذكرات فرنسية عن الجزائر : الإرهاب، والعمليات المتوحشة للخارجين عن القانون[298]، والتدخل الأجنبي، واختراق الحدود، ...»[299]. وهكذا ينتج التشتت بسبب الغموض في تحقيق الأهداف بالوزارة كما بالجزائر العاصمة.

شكك الوزير المنتدب للإعلام جيرارد جاكي أواخر شهر مارس 1956، أي بعد التصويت على «السلطات الخاصة»، في نوعية الوقائع السينماتوغرافية بشكل عام، بما في ذلك أكتواليتي فرانسيز (Actualités françaises). التنسيق الرديء بين المصالح السينماتوغرافية للدولة حسب جيرارد مصدر الانتكاسات التي واجهتها الأحداث الوطنية، بما في ذلك مصلحة السينماتوغرافية للجيش. وفي رسالة جاكيه لوزير الدفاع :

> لقد طلبت إجراء تحقيق حول شح المعلومة السينماتوغرافية فيما تعلق بالعمليات في شمال إفريقيا. ولقد لاحظت مثلكم تماما عدم كفاية المعلومات المتعلقة بأحداث الجزائر العاصمة في مختلف نشرات الأفلام المصورة. كما علمت من مسؤولي هذه المؤسسات بأن الوثائق التي يستلمونها غير كافية تماما. وغالبا ما تكون من مصدرين مختلفين : 1 – السيد بي مصور لدى المصلحة السينماتوغرافية للجيش والذي لم يرسل أي عمل «سينماتوغرافي» مقبول منذ عدة أسابيع، 2 – عملاء الأخبار الفرنسية وباتيه جورنال (Pathé Journal) بالجزائر، والذين يواجهون صعوبات جمة عند ممارستهم لمهامهم، بالرغم من رعاية مكتب الوزير المقيم[300].

إنّ اهتمام المكتب المدني لوزير القوات المسلحة بصور المصلحة السينماتوغرافية للجيش أكد عليه مرارا وتكرارا. قبل وضع العمل النفسي أي سنة 1956، كانت الانتقادات شديدة : ففي شهر جويلية مثلا أعرب

مدير الديوان عن قلقه من ضعف مردود المصلحة بالجزائر في حين أنه جُهز «من أجل تموين مصلحة الإعلام للدفاع الوطني كل أسبوع بالصور والوثائق المصورة وبأن يتكفل بتوزيعها على الصحافة المكتوبة والمسموعة والمرئية». وأمام صعوبة إرسال مراسلين و»نقص المساعدات التي يتلقاها هؤلاء من بعض فيالق الوحدات العسكرية» طلب أبال طوماس من الجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة «الإصرار على حسن استقبال مراسلي المصلحة السينماتوغرافية للجيش والمدنيين المعتمدين ومعاملتهم أفضل معاملة من قبل الوحدات العسكرية تحت إمرته وبأن تقدم له يد العون اللازمة»[301]. في شهر أوت 1956 أعاب المكلف بمهمة السينما بوزارة الجزائر بدوره على المصلحة، تقديمها للقطات عسكرية مكررة وبالتالي عدم إبراز العملية السياسية التي تقوم بها فرنسا بالجزائر :

ترسل المصلحة السينماتوغرافية للجيش كل أسبوع تقريبا للنشرات الإخبارية الفرنسية الخمس المصورة، روبورتاجات أخرجت إخراجا جيدا حول العمليات العسكرية الجارية بالجزائر. واعتمادا على المعلومات التي وصلتني من شخصيات مؤهلة يبدو أنّ هذه الروبورتاجات المصورة المتشابهة قد أضحت مملة لمرتادي صالات الحفلات السينماتوغرافية، [...]، نرى دوما الصور نفسها لدوريات وعمليات تفتيش ووصول القوات وزيارات المسؤولين المدنيين والعسكريين وإقلاع الطائرات العمودية... الخ. إنّ هذه الأفلام توزع على كل صالات السينما بفرنسا وتبث على الهواء بالقنوات الفرنسية والأجنبية. أي أن ما يعادل سبعة إلى ثمانية ملايين متفرج يشاهدونه كل أسبوع. من المستحسن إذن تعديل تقديم الأحداث التي تصورها مصلحة السينماتوغرافية للجيش. أعلم بأنّ هذه المصلحة مصلحة عسكرية كما أنني متأكد من أنّ نشاطاتها تتماشى ومهمتها، إلا أنه من الأحسن إنجاز مواضيع مجلات لا تعرض بالضرورة نشاطات القوات بمناطق العمليات، وهذا بالتعاون مع المصالح التقنية للحكومة العامة. ويمكن لعملاء المصلحة السينماتوغرافية للجيش زيادة على روبورتاجاتهم المصورة، أن يصوروا مجلات يتم إنجازها والتعليق عليها، بهدف تأكيد بسيط وواضح يتقاسمه المتفرجون، وتظهر العمليات العسكرية في هذه الروبورتاجات دون لفت أي

انتباه ما وسع ذلك. ليس الهدف من هذه المجلات تعويض الروبورتاجات المعتادة، ولكن هذه الأخيرة ستقل وتيرتها وسيزداد الاهتمام بتنوع المواضيع المعروضة[302].

وإجابة على هذا الطلب قبل الجنرال لوريلو قائد الناحية العسكرية العاشرة بصدر رحب إقحام المصلحة السينماتوغرافية للجيش بشكل أكثر فعالية في المسعي السياسي :

من الواضح أن الظهور المتكرر للمشاهد نفسها والتي يتغير فيها الفاعلون فقط، قد أثار مللا لدى جمهور متشوق لكل ما هو جديد. لقد وُجهت وحدة المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر في اتجاه خلق الجديد. أما الأفلام التي صورها المراسلون العسكريون فستستعمل في تراكيب تدعم الحقائق التي لابد وأن تتماشى مع فكر الجمهور، وبالنسبة للجنة المصغرة المزمع اجتماعها بتاريخ 14 أوت، فبإمكانها وضع برنامج مفصل «للمجلات» الواجب إعدادها على أساس المواضيع التالية التي من المؤكد أنكم قد اضطلعتم عليها :

رغبة فرنسا في البقاء بالجزائر.

الرغبة في الرقي الاجتماعي

التأكيد على حقوق فرنسا في الجزائر.

لقد قررت بكل حزم توجيه الرأي العام نحو هذه المسائل كوني على يقين بأن التعاون المكثف فيما بين مصالحنا المتخصصة سيمكننا من تحقيق الأهداف المنشودة في أحسن الظروف[303].

وفي الوقت نفسه أنجز الوزير المقيم لاكوست مع السفارة الفرنسية بنيويورك مجموعة من الأفلام الطموحة[304]. إلا أن الرسائل التي تصل بانتظام تشتكي من رداءة نوعية الأفلام الصادرة من المصلحة السينماتوغرافية للجيش، وإن كانت تشير إلى اهتمام أعلى هرم السلطة بالصورة المقدمة

عن الصراع، فهي تسلط الضوء على النقائص الخطيرة للمصلحة، وعدم تماشيها مع المهام التي كُلفت بها على المدى القصير، على الرغم من التناغم الفكري النابع من العمل النفسي. وعليه اتخذت اللجنة المختلطة للعمل النفسي (الحكومة العامة للجزائر وقيادة الأركان) في ديسمبر 1957 موقفا ضد الصور «المدنية» عديمة الأهمية التي تنتجها مصلحة السينماتوغرافية للجيش : «تحتل روبورتاجات زيارات الشخصيات جزءا كبيرا من المهام الموكلة من قبل المصلحة السينماتوغرافية للجيش على حساب تلك التي لها تأثير نفسي. ستحدد وزارة الدفاع الوطني هذه الحصة وذلك بتحديد عدد المراسلين المناسبين. أما المراسلون المتبقون فيجب تخصيصهم حصرا لاحتياجات العمل النفسي وأوامر المكتب الخامس. ويتعين إخبار وزير الجزائر، الذي يعد طرفا في الروبورتاجات حول الشخصيات، بهذا الأمر»[305].

يعد سنة 1958، أصبحت المصلحة السينماتوغرافية للجيش واحدة من الوسائل المفضلة للدعاية لدى الجنرال ديغول، حتى يبرز دوره أمام السكان المدنيين وعسكر الجزائر. وعلى سبيل المثال فإنّ المصلحة السينماتوغرافية للجيش 147 (فرنسا هنا ، جويلية 1958) «ستعمل أساسا على إظهار: عفوية حركة الجزائر العاصمة. مشاركة المسلمين ومداها، والدور المُحكم للجيش والحكمة من وراء تدخله، والترحيب الحار الذي تلقاه الجنرال ديغول»[306].

قدم الفيلم التوأم (148، الجزائر العاصمة في يوم 04 جوان 1958) والموجه لسكان الريف بالجزائر «حقيقة وجود الجنرال ديغول وعزم فرنسا على سياسة الإدماج» كما أخرج أيضا «مقطع فيديو» : «يندرج هذا المقطع ضمن إطار الحملة المفتوحة لاستفتاء أكتوبر. وهو يتعلق أساسا بنشر وتأكيد ما يمكن تسميته «بأسطورة ديغول» والتأثير على السكان سواء من الأوربيين أو المسلمين»[307].

وآخر فيلم حول قدوم الجنرال ديغول إلى الجزائر العاصمة وبالأخص إلى وهران وقسنطينة ومستغانم (149، الجنرال ديغول بالجزائر. 5،4 و6 جوان 1958. «لقد فهمتكم»، 1958)، وهو فيلم بالألوان هذه المرة، عليه أن «يقدم لسكان الأرياف حقيقة قدوم الجنرال ديغول وانسياق الفصائل التام وراء العمل الذي تقوم به فرنسا»[308]. فالأمر يتعلق بإبراز كل من الأوروبيين والمسلمين حتى يتسنى القول «الرجل الذي لم يكن ملكا لأحد والذي هو ملك لكل الناس قد لبى النداء لهذا اليوم المشهود»[309].

ومع قدوم الجنرال ديغول لرئاسة المجلس ثم رئاسة الجمهورية في جانفي 1959، وقدوم بول دولوفريي في ديسمبر 1958 إلى المندوبية العامة للحكومة بالجزائر (التسمية الجديدة الحكومة العامة للجزائر ثم لوزارة الجزائر بعد شهر جوان، فترة الجنرال سالان)، رفقة مدير الديوان المدني والعسكري، وأخيرا جاك كو دو فريجاك على رئاسة مديرية الإعلام والمندوبية في شهر جويلية 1960، وجد العسكر أن السلطة المدنية قد تخطتهم وأصبحت صلاحيات الإعلام بالجزائر تابعة إلاّ لل للمفوضية الجزائر، والتي كانت من قبل أساسا بيد الجيش عن طريق المكتب العسكري للحكومة العامة للجزائر والمكتب الخامس للناحية العسكرية العاشرة.

نرى هنا أيضا الهدف بوضوح : وهو وقف نشر معلومات متناقضة في آن واحد، مع مراقبة كل المعلومات المقدمة للصحافة أو الدعاية التي توجّه لجماهير مختلفة بما في ذلك الجيش. في شهر جانفي 1960 على سبيل المثال، أخبر المستشار التقني في السينما التابعة للمفوضية الجزائر للعقيد مدير المكتب الخامس بأنّ المندوبية قد قررت إطلاق «مجلة سينماتوغرافية دورية موجهة لسكان الريف بالجزائر «حيث توزع بالطرق المدنية والعسكرية التقليدية وتهدف إلى «التعريف بسياسة فرنسا بالجزائر».

أعيدت هيكلة المصلحة السينماتوغرافية للجيش في كل من الجزائر وفرنسا بدءا من مارس 1960، بغية تمكين حصن إيفري من لعب دور مهم

وتخليص المصلحة من التأثير الوحيد للمكاتب الخامسة بعد أحداث شهر جانفي. تمت إعادة السيطرة هذه تحت غطاء العذر التقني : «قد صُورت إلى يومنا هذا، الأفلام الصادرة من قسم الجزائر لمصلحة السينماتوغرافية للجيش حسب التوجيهات المحلية للمكتب الخامس كما تمّ تركيب الصوت في حينه. إلا أن هذا الحل ليس مثاليا بسبب رداءة نوعية العتاد المستعمل لتركيب الصوت. إذ أنه لم يعد يستجيب لمتطلبات السينما»[310]. غير أنّ إعادة توزيع المهام تندرج ضمن حراك سياسي للمصلحة الإعلام والدراسة لوزارة القوات المسلحة الباريسي لاستعادة السيطرة على الأداة السمعية البصرية، آخذا مكان (مصطلح العمل النفسي اختفى تماما من تسمية المصلحة). على المستوى الوزاري، تعد الاختلافات الجلية الموجودة بين التدريب التقني والتخطيطي للإطارات والفرقة العسكرية من جهة، والإعلام العام أو الخاص بالقوات من جهة أخرى، غير قابلة للممارسة وتترك مجالا كبير للمناورة بين العسكريين :

إنّ هذه الازدواجية خيالية، لأنّ المعلومة التي نتحدث عنها ما هي إلا مجرد شكل من أشكال التعليمة، في المجال الأخلاقي أو المدني، يؤول مآلها إذن في نهاية الأمر إلى القيادة. من الطبيعي أن تحتفظ سلطة الحكومة ممثلة في شخص وزير القوات المسلحة بالإدارة العليا لإعلام القوات المسلحة. أعدت مصلحة الإعلام والدراسات لهذا الشأن». [311] وعليه فإن المصلحة السينماتوغرافية للجيش هي منفذ للقرارات الوزارية وليست أداة في خدمة قيادة الأركان الجزائرية. وعليه ستتمكن الوزارة من استعادة السيطرة على الإعلام بعد المكاتب الخمس لأنّه :
«منذ عدة سنوات وبالرغم من الجهد المستمر، استحال في بعض الأحيان الحصول على إنتاج سينمائي يستجيب للدعاية في الجزائر (بالسرعة والكمية الكافيتين). [312]

في شهر جويلية 1960 قررت لجنة الشؤون الجزائرية [313] «بأن تنشر الوحدة الكاملة للقيادة بالجزائر فيما تعلق بالإعلام، عن طريق المصادر المدنية أو العسكرية، ويكون المفوض العام للحكومة المسؤول الوحيد»[314].

جاء هذا القرار على أرض الواقع تكملة لتقرير أعده روجي فورس[315] (مسؤول الإعلام بالسفارة الفرنسية بنيويورك، والذي كانت له أهمية كبرى في التعريف بالحرب في الخارج كما سنلاحظه لاحقا، وجاك كو دو فريجاك حول تغيير المعلومة في الجزائر.

يقترح هذا التقرير طريقة عمل جديدة للمصلحة بغية التحضير الجيد للاستفتاء الذي قرره الجنرال ديغول، والذي لم يتم إدراجه ضمن برنامج بعد، والهادف إلى استكمال إجراءات تقرير المصير. ترسيخ فكرة «الشراكة» مع فرنسا في أذهان جمهور متكون من 90 % من المسلمين، وفي الوقت نفسه محاربة دعاية الطرف الآخر «ونزع صفة العسكرية» عن العديد من القضايا، وكذا استعادة الأقسام الإدارية المتخصصة (SAS) التي أصبحت الآن تبث معلومات موحدة ومركزية316. وفي هذا الإطار الجديد، أصبحت الدعاية الجزائرية تُسيّر من أعلى هرم الدولة على حساب الجيش، في الوقت الذي لم يعد للمكاتب الخمس أي وجود، حتى وإن استمر تأثيرها قويا من خلال المكاتب الثلاثة.

حان الوقت إذن للتجديد الفكري والحر، من سلبية العسكر إلى طلة جديدة تتمثل في «الشراكة» الهادفة لاستقلال سياسي على المدى القريب، ونحو مظهر جديد تصل فيه الدعاية عبر أبسط الرسائل. تعد الصحافة والتلفاز أهم النواقل الإعلامية. وقد اختفت السينما تماما من اهتمامات الدولة. ففي كتابة المصلحة السينماتوغرافية للجيش لبعض الأفلام الدعائية المنتجة عند نهاية الحرب، نلحظ تغيرات لنسبة انخفاض الإنتاج الذي يرافقه فكر أكثر تماشيا مع رسائل الجنرال ديغول عن النساء والشباب والعمل في إطار مخطط قسنطينة. هذا ما نسمّيه انتصارا متأخرا للمُفاهيم الأمريكية فيما تعلق بالاتصال. لتصبح المصلحة السينماتوغرافية للجيش مطالبة بإخراج أفلام تتماشى مع سياسة الجنرال، سواء تعلق الأمر بالاستفتاء أو بإعادة تأهيل السكان المسلمين، وهو مطالب أيضا بمد يد العون للصناعة

المدنية التي تخرج أفلاما بموجب عقد مع الحكومة، ولاسيما من أجل استفتاء سبتمبر 1958 :

قام بإخراج الفيلم «فرنسي كامل الحقوق» ومقطع الفيديو «صوتوا بنعم» مصلحة السينماتوغرافية للجيش. ثمة 500 نسخة من الأول و600 من الثانية بجهاز القوات المسلحة والمناطق والجهات وذلك منذ الفاتح من سبتمبر. أنجزت شركات مدنية الأفلام الثلاثة المتعلقة بتصويت النساء. ووفرت المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة بطلب من مصالح الإعلام للمندوبية العامة للحكومة للشركات : 3 عملاء عسكريين، وثلاث مساعدين عسكريين، وأربع كاميرات وجهاز تسجيل وتجهيزات تقنية موجودة بحي مارتنبري. تم الإعداد لفيلم «امرأة عربية من البلاد» بالقوات المسلحة والمناطق والجهات في 10 سبتمبر. وسُلمت النسختين للمصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة في 13 سبتمبر وهي الآن قيد التوزيع. أنجزت شركة مدنية دون مشاركة المصلحة السينماتوغرافية للجيشفيلم «كيف تدلي بصوتك». جُهزت النسخ في يوم 06 سبتمبر. سيقوم 400 جهاز عرض 16 ملم تابع للجيش بعرض كل هذه الأفلام في كامل تراب الوطن[317] .

يهدف عمل الفريق الجديد إلى التجهيز على المدى القريب لحملة إعلامية جيدة للاستفتاء حول سياسة الجنرال ديغول، ثم استفتاء تقرير المصير ابتداءً من نهاية سنة 1959، وأخيرا إبراز مخطط قسنطينة ونتائجه. بذلك استعمل المسؤولون الجدد مجمل جهاز الإعلام والدعاية، وأما المصلحة السينماتوغرافية للجيش، التي أصبحت المؤسسة السينماتوغرافية للجيش سنة 1961، فهي جزء من هذا الجهاز كما توضح ذلك رسالة من نقيب ايسبيناي (المكتب الثالث) إلى SIECA مكتب الإعلام والدراسات وسينماتغرافية للجيش :

« أنجزت عن طريق ملحق الجزائر العاصمة للمؤسسة السينماتوغرافية للجيش، بالاتفاق مع المندوب العام فيلما قصيرا بعنوان «غدا الجزائر» والذي سيستعمل في الحملة من أجل الاستفتاء حول تقرير المصير [...] أسمح لنفسي بأن ألفت

انتباهكم إلى حقيقة أنّ التعليق قد صادق عليه مدير الإعلام للمندوبية العامة ولا يمكن تعديله في جوهره»[318]. وبعد فترة وجيزة من اتفاقيات إيفيان شكل «توجيه السينما العسكرية خلال المرحلة الانتقالية» مجددا موضوع تعليمة أصدرها العقيد بيك قائد «المكتب الأخلاقي»، الذي خلف المكتب الثالث–المشاكل البشرية. ونلحظ إعادة استعمال كلمة «توجيه»، وهذا ما يدل على دور الوسيلة السمعية البصرية الموكلة للمؤسسة السينماتوغرافية للجيش(ECA) خلال الفترة الحالية حيث يعد الحفاظ على الأمن داخل المناطق العمرانية الهاجس الأول لقوات الأمن. على الروبورتاجات الواجب إنجازها أن تتمحور حول المراكز الكبرى، وأن تبرز النقاط التالية : المجهود الفكري والبدني الذي ينتج عن عمل قوات الأمن، وكذا الحس العالي للانضباط من الضابط إلى الجندي. والترسيخ التدريجي للسلام عبر كل التراب»[319].

حان الوقت إذن لإظهار الجيش الفرنسي محايدا. مجرد شاهد على مستقبل جزائرتشهد حربا أهلية. لم يطرأ أي تغيير على أهدافا المؤسسة السينماتوغرافية للجيش ، فهذه المؤسسة مكلفة بالإعلام في الجزائر وفرنسا عن طريق مكتب الصحافة بالجزائر العاصمة ومكتب الإعلام والدراسات وسينماتوغرافية القوات المسلحة الباريسي، وكذا «الإعلام الخاص بالجمهور العسكري، وذلك بتوجيه المنتوجات الخاصة بفرع الجزائر العاصمة». بدءا من سنة 1960، زادت تبعية الجزائر العاصمة لحصن إيفري، عن طريق المؤسسات المدنية، حيث أنها كانت أكثر استقلالية خلال الفترة الممتدة بين 1956 و1959. وفي إطار «المرحلة الانتقالية» التي شهدتها الجزائر عقب اتفاقياتإيفيان، وَجب على السينما دعم معنويات الجنود في حال تحسن الأوضاع (التي كانت متوترة للغاية) بتقديم إعلام عسكري يركز علىالترفيه، خاصةما إذا ساءت الأوضاع لأنّه «على أجهزة الإعلام العسكري أن تُسخَر لدعم معنويات الوحدات ولتقدم للإعلام العالمي وثائق حقيقية، خاصة أنها الوحيدة القادرة على تقديمها في بعض حالات القتال»[320]. أما مجلة بلاد 5/5 (5/Bled 5) والمؤسسة السينماتوغرافية

للجيش بالجزائر العاصمة وكذا الراديو والتلفزة العسكرية («التي تقدم حصصا في ساعات منتظمة على موجات فرانس 5 والتي أدْمجت مقاطع متلفزة منها بالبرنامج العام للراديو والتلفزيون الفرنسيRTF بالجزائر») فقد استمرت بالعمل.

وعليه فإنّ هيمنة العسكرعلى وسائل الإعلام بالجزائر، والتي كانت مطلقة في الفترة ما بين 1957 و1959، لم تعد من المسلمات وأعيد النظر فيها مع نهاية الحرب، تماما كما حدث في بدايتها لكن لأسباب أخرى هذه المرة. ليس من الغريب إذن كما سنلاحظ ذلك عند تحليل الأفلام، أن نرى العسكر يتبعون حرفيا أفكار الحكومة حول الجزائر، دون الإشارة إلى الانتفاضات التي شهدها الجيش في تلك الفترة العسيرة. رغم أنّ الأفلام التي أخرجت من قبل قد كانت على قدر من التوجيه،إلا أنهاتبعت رسالة الدولة مع قدوم الجنرال ديغول، وهي التيتتماشى تماما مع فكر المسؤولين العسكريين والسكان الأوروبيين بالجزائر،.بما أنها تطمئن نظرتهم الخاصة حول فرنسية الجزائر.

من حرب لأخرى : العقيدة المضادة للثورة والسينما

منذ الوهلة الأولى لقدوم القوات المسلحة للجزائر، علمت قيادة الأركان بأنّ الأمر لا يتعلق بصراع مسلح تقليدي ولكنها «حرب العصبات» وصراع «مدمر»، باتت السيطرة فيه على الشعوب أهم من السيطرة على مكان الحرب. ووجدت فرنسا نفسها تواجه هذا النوع من الصراعات دون جدوى وذلك خلال حرب الهند الصينية. بيد أنّ استعمال السلاح النفسي، الذي استعمل بشكل جزئي إبان حرب الهند الصينية لمحاربة الفييت–منه، سيكون المشروع المحوري للجيش بالجزائر[321]. وفي إطار الحرب الباردة، بعد خيبة الحرب الهند الصينية، بات يرى الكثير من رجال العسكر الجزائر كآخر قلاع المواجهة للعدو السوفياتي وحالة

التمرد العام. إنّ محاربة الشيوعية غالبا ما كانتتظهر في شكل صراع داخلي، خصوصا بالنسبة للضباط الذين عايشوا تجربة مخيمات الفييت– منه، ومن ثَم فإنّ الداعي إلى تطبيق التقنيات المضادة للثورة، المستقاة من حرب الهند الصينية بالجزائر، هو الاعتقاد الذي ساد سريعا حينها بأنها مسرح للشيوعية العالمية[322].

العقيدة المضادة للثورة

بالنسبة للعديد ممَن يؤمنون بفكرة الجزائر الفرنسية، سواء من العسكر أو المدنيين، فإن عمَليات التمرد التي تشهدها الجزائر توجهها أيادي أجنبية، وبالأخص من مصر. فبالنسبة لميشال وينوك «كل ما كان يأتي من الحكومة، والصحافة الثقيلة والراديو والأحداث السينماتوغرافيةيعمل على إقناع البلاد بأنّ الوطنين الجزائريين مجرد مجموعات صغيرة من المتمردين يعملون لحساب القاهرة، وبالتالي فإنّ العقيد عبد الناصر ديكتاتور مصر، هو المذنب الحقيقي والعدو الفعلي الواجب القضاء عليه»[323]. إنّ هذا التحليل الذي تكرر وروده منذ نهاية الأربعينيات عن تيار العروبية، موجود في صلب أفلام الجيش خلال السنوات الأولى من الصراع،حيث يتم تقديمهذا «الأجنبي» وتجسيده في صوت مذيع الإذاعة المصرية متزامنا مع صور للقتل والخراب،الأمر الذي يمكننا مشاهدته في فيلم يحمل عنوان ذو دلالة عميقة : «العالم الحر ومصر» (113، 1957). إنّ حادثة معركة السويس بالغة الأهمية في هذه القراءة الجيوسياسية الجديدة، لأنها ستجر العسكريين الفرنسيين، المتحمسين مسبقا منذ هزيمة الهند الصينية، إلى التشدد في مواقفهم ضد «سياسة التخلي» عن المستعمرات الفرنسية. لهذا شكل استقلالالكل من تونس والمغرب حادثا محوريا في إعادة صياغة الفكر العسكري بفرنسا[324].

بالنسبة للحكومة العامة للجزائر أو العسكر، تمثل الهدف في التحكم في الخطاب السياسي، سواء المتأتي من الصفوف الفرنسية أو من جبهة التحرير الوطني. يكمن ذلكأساسا في حماية الثقافة الغربية والنموذج العسكري الاستعماري وليد القرن التاسع عشر، حتى يتسنى الحفاظ على الإمبراطورية الفرنسية. ومنذ ذلك الحين «فالجزائر ليست الهند الصينية» أو كما جاء في أحد كتيبات مديرية الشؤون السياسية للحكومة العامة للجزائر ، والذي يعدد أوجه الاختلاف بين البلدين، لتشاع هذه الفروقات لدى الجميع حتى لا تحدث أية مقارنة تقريبية مع بلد خرج لتوه من أحضان فرنسا :

[...] كانت الفيتنام أمة قبل قدوم الفرنسيين. أما الجزائرفقد أعطتها فرنسا الاسموالتناسق.

العاصمة صايغون هي على بعد 12.000 كلم من مدينة مارسيليا، في حيت أنّ الجزائر هي على بعد 700 كلم فقط.

يوجد فرنسي واحد مقابل 625 من الأهاليبالهند الصينية، في حين يوجد فرنسي واحد مقابل 8 من الأهالي بالجزائر.

خلال الحرب كانت الجزائر العاصمة عاصمة لفرنسا، أما الهند الصينية فقد انقطعت عن فرنسا من سنة 1939 إلى سنة 1945.

يدعمالفيتنام 600 مليون صيني، أما مساعدة الدول العربية للمتمردين فهي هزيلة.

لم تجندفرنسا قوات مقاتلة بالفيتنام، ولكن قامتبتجنيدها بالجزائر [هكذا وردت في النص].

يمكن لفرنسا أن تقدم مجهودا حربيا أشّد قوة وأدوم إن تطّلب الأمر ذلك. يختلف حل أزمة الجزائر تماما عن حل الهند الصينية[325] .

نصوص شبيهة لهذه كانت موجودة أيضا على مستوى الجيش، الذي حرص على عدم تكرار «ديان بيان فو». إنّ القوتان الرئيسيتان الموجودتان في الجزائر : قيادة الجيش بالنسبة للعسكر والحكومة العامة للجزائر بالنسبة للمدنيين، على وعي تام بالدور الراسخ لعلم النفس الجماعي في التسوية المستقبلية للنزاع بالجزائر خصوصا بعد قدوم موريس بورجاس مانوري إلى وزارة الدفاع في شهر جانفي 1956، وروبارت لاكوست وتقلده منصب وزير مقيم بالجزائر[326]. كان لمديرية الشؤون السياسية للحكومة العامة للجزائر مكتبا نفسيا، وبعد خمسة أشهر من بدء التمرد في شهر نوفمبر 1954، زُودَت الناحية العسكرية العاشرة «بمكتب جهوي للعمل النفسي»—ثم بمكتب نفسي—، بهدف التصدي لعمل جبهة التحرير الوطني في ما له صلة بالدعاية والعمل النفسي[327]. ألحق إلى هذا المكتب قسم الجزائر للمصلحة السينماتوغرافية للجيش، وجريدة لو بلاد (ثم البلاد وبلاد 5/5) الموجهة للعسكر والصادر العدد الأول منها بتاريخ 25 ديسمبر 1955، وخدمة الراديو التي تَبث على أمواج راديو الجزائر العاصمة، ومؤسسات مكبرات الصوت والمنشورات (CHPT)، وكذا مطبعة وعدد من «الضباط المتنقلين»، وكل الناجين من معسكرات الفيتمنه[328] والمكلفين بتعليم العمل النفسي على مستوى الأقسام.

أنشئ «مركز التعليم وإحلال السلام ومواجهة حرب العصابات» بأرزيو في الجزائر في شهر جوان 1956، وكان تابعا في بداية الأمر للمكتب الثالث (التعليمي) لقيادة أركان الناحية العسكرية العاشرة، ثم مباشرة للمكتب الخامس (علامة دالّة على نشر «العملية النفسية») بدءا من شهر جويلية 1957. يهدف المركز إلى تكوين الضباط القادمين إلى الجزائر في قواعد العملي النفسي وعلم الاجتماع الإسلامي، في حين يظهر تقرير مؤرخ في شهر جانفي 1957 الانتشار الضعيف للعمل النفسي في أوساط الإطارات[329]. أما على المستوى الوطني فقد أسس مركز التعليم للحرب

النفسية (CIGP) في شهر نوفمبر 1954 على مستوى الساحة العليا للقوات المشتركة، خلفه مركز التعليم للقوات المشتركة للعملية النفسية (CIIAP) بعد إنشاء المكاتب الخمس في منتصف عام 1957. كوّن مركز تدريب مرشدي الشباب الجزائري (CEMJA) التابع للمكتب الخامس للناحية العسكرية العاشرة، 296 متربص متخرج من الدفعة الأولى شهر جويلية 1957 ليبلغ العدد الإجمالي 5000 شاب مسلم متكون بإيسوار (Issoire)، تمكنوا لاحقا من مساعدة ضباط الأقسام الإدارية المتخصصة SAS بالجزائر في مشاكل الشباب. أما الأقسام الإدارية المتخصصة (SAS) التي أسستها الحكومة العامة للجزائر في أكتوبر 1955 (التابعة لها عن طريق مصلحة الشؤون الإسلامية) فكانت ترمي إلى سدّ النقص في التسيير الإداري المزمن الذي أصاب البلاد. بالنسبة لبعض الضباط الذين تم تلقيبهم بأصحاب«القبعات الزرقاء»، فقد أقاموا بالقرى أو بضواحيها مجهزين بسلاح خفيف، وقد تم تكليفهم بتطوير العتاد الاقتصادي والاجتماعي للدوائر، وفي الوقت نفسه مساعدة السكان المحتاجين. بحيث يُوفر للرجال مناصب عمل، ويُمنح الأطفال الحق في التعليم وممارسة الرياضة، كما بُذلت مجهودات في سياق تحرير المرأة. مجمل هذه الإجراءات تم استيحاؤها أساسا من سياسة المكاتب العربية للقرن التاسع عشر، والتي كان شعارها الأول «إحلال السلام». إذ نحن بصدد دعاية «دائمة» وأكثر انتشارا من الحرب النفسية، ضيقة الحيّز وبالتالي ملفتة للنظر.

أصابت الحيرة العسكر الفرنسي في بداية الأمر من دعاية جبهة التحرير الوطني وجيش التحرير الوطني[330] حول الجزائر (تقارب النموذج الفرنسي المتبع في الهند الصينية). إذ لزم الأمر انتظار نهاية سنة 1956 لوضع تقنيات مواجهة حرب العصابات والدعاية المضادة بشكل فعّال. كما لزم المدنيين أيضا بعض من الوقت للرد. وعلى عكس الوطنيين الجزائريين فقد عارض العديد من العسكريين الفرنسيين هذه التقنيات «الذهنية» للحرب،

حسب قولهم فإنه عمل «سياسي» تابع للسلطة المدنية، له علاقة بالثرثرة والتلطيف، الأمر الذي لا يليق بمكانة الجندي»[331]. لكن سرعان ما انقلب هذا الموقف إلى رأي الأقلية في صفوف الجيش[332]، الذي وجد نفسه غارقا في أكوام من التعليمات والمناهج التي دلت على رضا السلطات المدنية والعسكرية عن القضية، ليختفي في نهاية المطاف بعد عدة محاولات للانقلاب العسكري. يتمثل كل ما سبق في تقديم جرعة سياسية كبيرة في أوساط العسكر من أجل الحفاظ على اليد العليا في بلد يعيش تمردا. تطلب الأمر بداية السنوات 1959 و1960 من أجل قيام الضباط السامين وقيادة الأركان، وبالأخص السلطة التنفيذية بتفكيك هذه الشبكة وعدم التردد في انتقاد تلك الطرق. اشتد وقع العمل النفسي في عمليات «الحفاظ على الأمن» على أرض الواقع بدءا من سنة 1956، حيث استخدم كركيزة لكل العمليات العسكرية (الاستخبار، العمليات)، بالتزامن مع تقنيات الدعاية الهادفة إلى «تغيير» فكر مناضلي حزب جبهة التحرير الوطني والسكان. إنها بالفعل وسيلة قوية للحرب الشاملة، يكمن هدفها في وضع شبكة كبيرة تسمح بالقيام بهذه العملية : يوضع تحت تصرف الأقسام الثلاثة مكتبا، وكذا الأمر بالنسبة لفيالق الجيش بالجزائر العاصمة ووهران وقسنطينة. تتصل المناطق النشطة للفروع النفسية والقطاعات الفرعية ومراكز الفرق كلها اتصالا مباشرا مع السكان. ومع تقسيم الجزائر الذي وُضع من أجل تسهيل عمليات «التمشيط» بدءا من سنة 1955، أصبح العديد من العسكريين الثابتين أو المتنقلين وبدعم من طلبة ضباط الاحتياط والحركى (جنود مسلمين إضافيين في الجيش الفرنسي) يعرفون الأرض معرفة جيدة، في حين تجوب الفرق الطبية الاجتماعية المتنقلة (EMSI) البلاد بأكملها. تطوّرت «الاستخبارات» داخل المكتب الثاني لقيادة الأركان ومركز التنسيق بين الجيوش المشتركة[333](CCI) والفروع النشطة

للحماية [334](DOP) التابعة لها التي استفادت بشكل فعال من العملية النفسية.

شكلت سنة 1957 مُنعرجا حاسما في تطبيق العملية النفسية بالجزائر، وبشكل أوسع بفرنسا. بما أنّ نظريات الحرب التخريبية منتشرة في الأوساط العسكرية، وبشكل أعمّ داخل الإدارات المدنية للدفاع والأمن، فإنّ الأمر يتعلق بطرق تطبيق وسائلها الخاصة للتصدي لجبهة التحرير الوطني : يرى العقيد قوسولت رئيس المكتب النفسي للناحية العسكرية العاشرة «ضرورة أن يتم قبول الصراع، فوق الأرض التي اختارها العدو»، وما معركة الجزائر العاصمة التي جرت بين شهري جانفي وأكتوبر 1957 إلاّ تدريب عام على ذلك :

من حسن الحظ أنّ الاستعمال المكثف لكل أنواع الوسائل النفسية (المنشورات بكل أنواعها والإعلانات ومكبرات الصوت والسينما، إلخ) كمّل عمل الوحدات المكلفة بالحفاظ على الأمن بالجزائر العاصمة، وساهم بشكل كبير في تقويض حركة الإضراب[335]. سمح استعمال هذه الوسائل ذاتها في مكافحة الإضراب المدرسي بالجزائر العاصمة، ومكن من الحصول على نتائج جد مرضية [336].

ولكن حسب الضابط، إذا كانت التقنيات معلومة فإنّ عدد الرجال الذين يتحكمون فيها على أرض الميدان في الجزائر قليل :

لا يزال أمامنا الكثير لنعمَله، من الصعب التغاضي عن نقائص في هذا الصدد. حيث يَرفض الكثير من الإطارات إلى الآن إدراك أهمية الاستعمال الأقصى للوسائل النفسية. وكثير ممّن هم مقتنعون، يجهلون القواعد التي تُوجه استعمال هذه الوسائل. حيث تُهمل مدارسنا التكوينية والامتحانات المفروضة على ضباط الصف المستقبليين، كل ماله صلة بالحرب وبالعمل النفسيين. يتوجب إذن اتخاذ تدابير استعجالية ضرورية لجبر هذه النقائص. ومن جهة أخرى، تعد الوسائل المالية والمادية المتوفرة في خدمة الهيئات المختصة أو الوحدات غير كافية إطلاقا [337].

إذا كانت الوحدات قد تغيرت بشكل سريع لاسيما مركز التعليم للحرب النفسية (1954–1957) ثم مركز التعليم للقوات المشتركة للعملية النفسية (1957–1960) وبالخصوص مركز التعليم وإحلال السلام ومواجهة حرب العصابات (CIPCG) بمدينة أرزيو[338]، فإنّه سينجم عن شكل التسرع هذا في التطبيق العملي للسلاح النفسي خللا وظيفيا بين فلسفة المنظرين للفكر المضاد للثورة، واستعمالها داخل الجيش نفسه[339]، هذا ما قد يؤدي ببعض العقول غير المطلعة بشكل كاف إلى التطبيق العنيف لما كان في البدء رؤية فكرية للحرب.

سمح إنشاء المكتب الخامس لقيادة الأركان للقوات المشتركة ، ثم قدوم موريس بورجيس مونوري إلى رئاسة المجلس في شهري جانفي وجوان على التوالي من العام 1957، بتطوير المكاتب الخمس على جميع أصعدة الجيش الفرنسي، بدءا من شهر جويلية 1957، ما شكل نوعا من الترتيب الموازي. ومع نهاية هذا الشهر طبِعت وثيقة مهمة تحمل «تعليمات مؤقتة متعلقة باستعمال السلاح النفسي» ونشرت على نطاق فكري وزاري (TTA 117 – النص الشامل للأسلحة الواجب استخدامها في كامل الجيش دون استثناء). وثيقة صدرت عن لجنة عمل ترأسها الجنرال أوليي بهدف التفريق التام بين الحرب النفسية الموجهة للعدو، وبين العمل النفسي الموجه للسكان والحلفاء أو المحايدين (الكل في إطار معاد تماما للماركسية). حتى وإن طرحت الحالة الجزائرية بشكل مستمر مشكلة تبرز في دمج مؤلفي الحرب مع العمل النفسي في الصراع نفسه، فالعملية النفسية بالجزائر إذن أصبحت النظرية المركزية للجيش، وفي الوقت نفسه نموذجا تنظيميا جديدا بالكامل بين 1956 و1960. وفي شهر فيفري 1960، مثّل حل الوزير ميسمير للمكتب الخامس التي عادت صلاحياته للمكتب الثالث (فرع «المشاكل البشرية»)، والمكتب الثاني (الاستخبارات النفسية) أو المكتب الرابع (الخدمات الاجتماعية) الرغبة السياسية في تفكيك جهاز، يُنظر إليه

على أنه المسؤول الأول عن التجاوزات العسكرية التي أدت إلى انتفاضة الجزائر العاصمة. بعد محاولة الانقلاب في شهر أفريل 1961، أعيد نقل فرع «المشاكل البشرية» من جديد لحساب«مكتب أخلاقي» تغيرت تسميته في شهر أكتوبر 1962 إلى مكتب«الإعلام دراسات وأخلاق».

إنّ هذه الحرب التي كثيرا ما قلنا عنها أنها لا تتصف باسمها، هذه الحرب بغرض «إحلال السلام»[340]، تزرع نوعا من الغموض بين صراع مسلح (الحرب المضادة للثورة) يهدف إلى إحلال الأمن فوق الأراضي الفرنسية، وصراع نفسي «إحلال السلام»، يهدف إلى استقطاب كل الجزائريين إلى المعسكر الفرنسي. بات العمل النفسي، الذي توجد أسسه في تاريخ الهند الصينية والحرب الباردة أكثر منه في الدراسة المعمقة للواقع الجزائري، في أعين الجميع (بما في ذلك الأوساط المدنية التي تستعمله) الحل «السحري» للخروج من طريق مسدود. وما نجاح العقيد لاشوروا المبهر ، واحد من الشخصيات المرموقة في العملية النفسية، داخل كل الإدارات المدنية والعسكرية[341] إلاّ دليل على لاعقلانية الفكر المعقد وشدّة بساطته في الوقت نفسه، حيث بات ضحية نجاحه موضوعا لقراءات سياسية خطيرة.

يهدف العمل النفسي المستخلص من نظرية الحرب الشاملة إلى تعميم العمليات المخصصة في الحالات العادية لمكاتب أخرى : وبناء على ذلك، تضم «مجموعة العمل النفسي» مجموعة مكلّفة بالاستعلامات ومجموعة طبية ومجموعة اجتماعية ومجموعة ثقافية ومجموعة مكلفة بالحماية وأخيرة مكلّفة بالدعاية (سينما، مكبرات صوتية، المنشورات والصحافة،...).

السينما في العمل النفسي

ليس للسينما أهمية تذكر في عمل تشاوري يهدف إلى القضاء على العدو، وبشكل خاص في التغيير الكلي لنظرة السكان لفرنسا والجيش بالجزائر. غير أن لجنة العمل النفسي (التابعة للحكومة العامة للجزائر، وقيادة

الأركان والذي يعد العقيد لاشوروا أحد المؤسسين لها) قد اعتبرت الصور المتحركة في بلد يواجه الأمّيّة عنصرا مهما للعملية وللحرب النفسيتين : «على الدعاية أن تعتمد أساسا على الصوت والصورة»، هذا ما يمكن قراءته في تقرير ناتج عن اجتماع انعقد بتاريخ سبتمبر 1957، ويضيف كاتبو هذا التقرير على سبيل المثال : «تنقص كاميرات بقسنطينة، وهي التي تعد في هذه اللحظة الوسيلة المؤهلة لتجارب ممتازة عن إحلال السلام»[342]. لأنّ غاية العسكريين تتمثل في عدم إخطاء الهدف، باستعمال اللغة العسكرية ذاتها. ينتج أحيانا جرّاء فكرة «الجمهور المستهدف» الذي تُصور الأفلام من أجله، مقارنات بين السينما والتسليح كما في عرض بعض المشاكل المتعلقة باستعمال السينما في إطار العمل النفسي الذي سبق ذكرها[343]. حيث ورد في هذا الملخص الإعلامي الطويل الذي كتبه رئيس المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر «أنه يتضح لنا دون لبس أو أدنى شك بأنّ السينما وسيلة قوية للتأثير على الحشود» :

الحرب النفسية تُعد سلاحًا مهما. ومن أجل استعمالها بطريقة فعالة، كما هو الحال مع أي سلاح، لابد من معرفة طريقة عملها ومتطلباتها، [...]لذلك فعلى انتاجات المصلحة السينماتوغرافية للجيش أن تخضع للشرطين التاليين :

–أن تبلغ جمهورا واسعا ومتنوعا.

–أن تكون ذات خصائص تقنية مماثلة للمنتجات التجارية.

وبالفعل فإنّ فيلما من أفلام العمل النفسي أنتجته المصلحة السينماتوغرافية للجيش يوجه أولا إلى الجمهور العسكري ثم الجمهور المدني. وعلى كل حال فالأمر يتعلق بمشاهدين معتادين على التردد على صالات السينما ويطلبون نوعية مطابقة لنوعية الإنتاجات التجارية. [...] من الأفكار الشائعة بأنّ السينما مكلفة، بالتأكيد إذ تستهلك عمليات الإخراج الكبرى بالألوان والشاشات العريضة المئات من الملايين. إنتاجات المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالمقابل أقل تكلفة

بكثير. فشريط يدوم حوالي عشرين دقيقة وطبعت منه 15 نسخة ذات 16 ملم، أي يمكن استغلاله على كامل تراب الجزائر خلال سنتين أو ثلاث، يكلف تقريبا 500.000 فرنك أي ما يعادل ثمن تكلفة أربع إلى خمس ساعات طيران لطائرة عمودية من طراز سيكورسكي، أو حوالي 155 طلقة رصاص. ومنه فإن الحرب النفسية هي إذن بلا شك «سلاح» اقتصادي.

كما يمكننا أيضا أن نقرأ في درس حول تنظيم واستعمال السلاح النفسي لكاتبه العقيد ديفران مدير مركز التعليم للقوات المشتركة للعملية النفسية، بأنّ السينما عملية مكلفة ولكنها :

عندما تكون بين أيدي الحكومة أو مجموعة من المصالح، فهي تشكل سلاحا قويا للتصدير، خصوصا إذا كان القائمون على توجيه إنتاجها لا تحدهم القيود الأخلاقية. يمكن لها حينئذ أن تمثل بالنسبة لمجتمع ما أو لطبقة اجتماعية ما، وبالأخص بالنسبة إلى الفئة الشابة منه عاملا دائما لتدمير المعنويات، يسمح بنجاح العمليات النفسية المتبعة بطرق أخرى[344].

وعليه فإنّ هاتين الحالتين الأخيرتين تبرزان بشكل واضح إيجابيات وسلبيات ال سينما التي تُعد وسيلة جد فعالة إذا ما استعملت دون قيود أخلاقية وأيضا مكلفة جدا بالمقارنة مع وسائل إعلامية أخرى. إذا لاحظ المنظّرون العسكريون للعمل النفسي الصفة الأولى للسينما (الفعالية)– أمّا الأكثر تحفظا منهم فلم يُلتفت أبدا لرأيهم–، فإنّ الصفة الثانية (الكلفة العالية) ستعيق بشكل كبير استعمال السينما في الحرب النفسية، التي قبل بها المدنيون والعسكريون لفعاليتها المفترضة، وبشكل خاص لتكلفتها الضعيفة[345].

إذا أمكن للفيلم أن يصبح «ذخيرة»، فبوسعنا أيضا أن نرى لجوء العقيد لاشوروا إلى مجموعة من مصطلحات السينما، مع فكرة «سيناريو من شاكلة حرب ثورية» ليجعل نظرياته أكثر سلاسة ، أو الفكرة الأخرى التي تقول بأنّ الضابط النفسي ما هو إلاّ «رجل ثالث» في الترتيب السلمي

العسكري. هل الأمر صدفة؟ في حديث خصنا به العقيد لاشوروا كان يتهرب من الإجابة على الدور الحقيقي للسينما في العمل النفسي، في حين وعلى العكس من ذلك أبدى اهتماما بالسينما كنوع من أنواع الفن : «السينما التي أحبها كما هي في حقيقتها»[346]. هل علينا أن نكتشف في هذه التصريحات نوع من الازدراء للدعاية المصورة؟ السؤال جدير بأن يُسأل، لأنه وفي نص محاضرته الشهيرة بالصوربون، الحرب الثورية والسلاح النفسي (جويلية 1957)، يتحدث لاشوروا عن «الاستعمال التكتيكي للإذاعة والسينما»، في سياق مختلف تماما عن ذلك المستعمل عادة للحديث عن الدعاية العسكرية المصورة :

> تعمل وسائل الإعلام على كل المستويات وليس فقط على المستوى الوطني. وعلى مستوياتكم كذلك، فإن توجب عليكم في يوم من الأيام القيام بالأمر فاعلموا أنه سيكون بحوزتكم عدد من الإنتاجات المركزية، زيادة على الراديو والسينما واحتفالات «بالصوت والضوء» وشرائط صوتية. من الممكن الحصول على كل ذلك على المستوى الوطني، ولكن لابد من القيام بعملية كاملة للتجزئة بعين المكان، فقد اطلعت على مواد ممتازة بمنطقة قسنطينة واتضح لي أنه كان يتوجب إنجاز مثيل لها بمنطقة القبائل. هنا أيضا ليس علينا أن ننتظر هدية الله وعطاء المستوى الوطني، لابد للجميع من المساهمة على كل المستويات[347].

إنّ هذا النداء للإنتاج المحلي «الفوضوي»، متناسب مع حالة حرب تاريخية خاصة، هل سُمع هذا النداء؟ يبدو أنّ مثل هذه الأفلام كان موجودا من قبل وإن لم يُعثر على واحد منها حتى الآن، فإنّ وُجدت نسخة من أحدها اليوم فمن المؤكد أنها ستستحوذ على اهتمام الباحث، بدل الإنتاج الخيالي للمصلحة السينماتوغرافية للجيش حول الجزائر–والذي تم تصويره في بعض الأحيان بالجنوب الفرنسي–. تَذكر أحد التعليمات المؤرخة في سنة 1956 الاستعانة بشركات مكبرات الصوت والمنشورات المنشأة حديثا من أجل إنتاج صور على المستوى المحلي[348]، ولكنّ هذا

النوع من الإنتاج «الفوضوي» سيُنتقد بحدة بعد فترة وجيزة ذلك من أجل ترسيخ هيمنة السلطة المركزية التي أصابها الهلع من التجاوزات المحتملة، التي قد تنجم عما يكون سلاحا حقيقيا ليس في خدمة الحكومة أو الجيش بل في خدمة الضباط والجنود أنفسهم.

بالنسبة إلى العقيد أوزورو ، رئيس مصلحة العمل النفسي والإعلام، فإنه من المتوجب على المصلحة السينماتوغرافية للجيش، أن تحتفظ بهيمنتها في فترة الإصلاح الهادفة إلى شرح عمل السينما داخل الجيش مع نهاية سنة 1957 :

لن تقبل أي إنتاجات سوى للأغراض الخاصة للمصالح التقنية، والتي ليس من صلاحياتها بث الأفلام سواء داخل القوات المسلحة، أو داخل أوساط أخرى غير تجارية. يمس هذا المنع أساسا الإنتاجات الفوضوية التي بُلّغ عنها خلال سنة 1957 على المستويين الإعلامي والتعليمي، والتي يتوجب سحب نسخها لتجنب تداولها داخل القوات المسلحة، ما لم يُستحدث تشريع التدخل قبل الفاتح من جويلية 1958 [349].

تم إنجاز بعض الأفلام بالجزائر على مستوى المكاتب الخمس المحلية، خارج أية رقابة عليا من باريس[350]، وما دور بمصلحة الحرب النفسية والاستعلامات إلا تذليل الصعوبات للإنتاج العسكري في الاتجاه الأقرب إلى العمل النفسي القائم بالجزائر. وبموجب أنّها أداة من أدوات الدعاية المتمركزة بالمكتب الخامس، فإنّ تعريف قسم «الجزائر» لمصلحة السينماتوغرافية للجيش كوسيلة للعمل النفسي تأكد مرتين، وعلى أعلى مستوى من مستويات القيادة العسكرية بالجزائر. أعاد العقيد دو بواسيو قائد أركان الجنرال شال في شهر ماي 1959، العمل بتعليمة سرية أصدرها مدير ديوان الجنرال سالان في شهر أفريل 1957 حول «الروبورتاجات العملية لمصلحة السينماتوغرافية للجيش». والتي شددّت على تبعية

المصلحة التامة للمكتب الخامس وبشكل أقل للمندوبية العامة في بطاقة العمل التالية :

يمكن الاستعانة بمراسلي هذا القسم والمصورين والسينمائيين في إنجاز وثائق مختلفة : وثائق تعليمية للقوات، وثائق العمل النفسي حول السكان ووثائق تعريفية بالصحافة الفرنسية والأجنبية. يتم انجاز الوثائق المخصصة للإعلام تحت إدارة المكتب الخامس لـ مع الاتصال بمكتب الصحافة ومصلحة الإعلام للمندوبية العامة»[351].

حُددت تعليمة تلت ببضعة أيام تلك المتعلقة باستعمال السينما العسكرية «تنظيم المصلحة السينماتوغرافية للجيش من داخل القيادة المركزية للقوات بالجزائر» وتُعفي تماما ملحق الجزائر العاصمة من تأثير البيت المركزي.

ويَذكر العقيد بواسيو—وهذا أمر نادر—بالتفصيل مهام المصلحة السينماتوغرافية للجيش وكذا «نوع الموضوعات التي تُعالج» و«الموضوعات أو الديكورات التي يجب تفاديها»، وهو بذلك يُحدد الإطار المطلق للمتخيل العسكري الذي يجب إظهاره في الأفلام والأخبار التي تُنتجها المصلحة. ففي الصنف الأول لابد من معالجة «بالدرجة الأولى» النشاطات العملية «مادامت قادرة على تقديم صور أصلية، مستثنية الطلقات المكثفة للمدرعات المصفحة أو المدفعيات أو نيران الطائرات أو أية وسيلة قتال أخرى توحي بالتدمير التلقائي للدواوير والقرى». تُشّجع صور المتمردين المأسورين أو الذين انضموا إلى القوات الفرنسية، وإلقاء القبض على الأسلحة التي تدل على المساعدات الأجنبية. ومع ذلك لا بد من منع :

أ. صور البيوت القصديرية والأحياء الفقيرة والمساكن البالية.

ب. ظهور العسكر في هندام غير رسمي وغير حليقي الرأس واللحية، وواقع على منظر غير المناظر الطبيعية للجزائر.

ت. إظهار لقطات العنف التي قد يُساء فهمها في معارك غير تلك التي تُخاض ضد أعداء بلباس عسكري واضح.

ث. إبراز المناظر العادية للسجناء أو السلاح أو العتاد المسترجع، والتي صُورت داخل إطار غير معرف وغير قابل للتعرف عليه من خلال تفاصيل خاصة.

لابد إذن من طمس حقيقة «حرب قذرة»، وترويج صورة إيجابية عن الجيش الفرنسي في إطار جزائر بطاقات السفر. وبموجب هذه التعليقات فإنّ قيادة الأركان تأخذ بعين الاعتبار نقائص الصور العسكرية التي فضحتها الصحافة المدنية والقيادات العسكرية فضلا عن السلطات الحكومية.
يؤكد العقيد بواسيو في تعليمته على حقيقة أنه ليس من الضروري أن تقدّم سينما الأحداث الجارية تقريرا عن الواقع، وذلك على عكس الصور، بل عليها أن تُخرجها :

لا يبدو استعمال السينما مناسبا إلا إذا حُضّر إخراج صغير مسبقا وأعيد تصوير لقطات حدثت بالفعل. إذ أنّ السينمائي لا يقوم بصيد تلقائي للصور بل يعمل على إخراج أفلام قصيرة وثائقية محضّرة مسبقا تحضيرا جيدا، ومعالجة لمواضيع أصلية وخالية من أية لقطات «شوهدت من قبل» للعروض العسكرية، أو إمساك السلاح أو تسليم الأوسمة أو التقدم في أرضية للقوات على الأقدام أو فوق الخيول أو المركبات المصفحة.

إذا كانت الصورة تسمح بالشهادة، فإنّ على السينما إعادة صناعة «الطابع الوثائقي» وهو مصطلح كما هو الحال في أفلام الحكومة العامة ليس له أية علاقة مع قبول استعمال المصطلح ذاته في أيامنا هذه. تُعد السينما إذن بفضل التركيب والتعليق الوسيلة الأكثر كمالا لدعاية الجيش الفرنسي وحسبها فقط أن تُشَاهد.

العمل والحرب النفسية عن طريق الفيلم على أرض الواقع

بعد انتهاء حلقة التنظير لاستعمال السينما في العمل النفسي، كيف تُستعمل السينما «كسلاح» على أرض الواقع، ومن هو متلقيها؟ وباتباع التمييز بين الجمهور المعادي (الحرب النفسية) والجمهور الصديق (العمل النفسي)، فإنّ إجراءات توزيع السينما تختلف فيما بينها حتى يتسنى التأثير على كلا المتلقيين، ألا وهما المسلمين من جهة والذين يعتقدون بأنهم يستقبلون نظريات جبهة التحرير الوطني، والجنود الفرنسيين (بما في ذلك جنود الاحتياط) من جهة أخرى. بالنسبة إلى الجيش، وكما كان عليه الحال مع عمل مصلحة البث السينماتوغرافي للحكومة العامة قبل الحرب، تُستعمل السينما أساسا كوسيلة للدعاية في أوساط السكان المسلمين.

إذا التزمنا بالمفردات محدودة المفعول لمُنظّري السلاح النفسي، فإنّ الحرب النفسية هي العبارة الأنسب، كونها موجهة إلى سكان يتعاطفون في أغلبهم مع العدو.

تُشير العديد من الأفلام التي أخرجها قسم «الجزائر» لمصلحة السينماتوغرافية للجيش، إلى استخدام العمل النفسي على أرض الواقع : فالأمر يتعلق بإنتاج صُور «بأشد المراحل سخونة» من المرحلة «النفسية» بين 1957 وبداية 1959 ليتم توجيهه لدعم عمليات بمناطق محددة : المصلحة السينماتوغرافية للجيش 137، الظهرة 1957، المصلحة السينماتوغرافية للجيش 138، وادي مكرة، 1957؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش 142، الزيبان بلد سعف النخيل، 1958؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش 146، جانيت ، 1958؛ 151، مركز بومعاد، 1958؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش 152، تنس ، 1959؛ 153، المنطقة الغربية من الجزائر العاصمة، 1959؛ 156، الساورة مقاطعة فرنسية ، 1958. يعتبر إظهار العمل الإيجابي للعسكريين الفرنسيين داخل منطقة محددة، الهدف

من هذه الأفلام، إضافة للسماح للسكان بهضم الدعاية من خلال التعرف على الأماكن والأشخاص بعيدا (بشكل نظري) عن الدعاية الشاملة. وعلى العكس من الصورة والمنشورات وحملات مكبرات الصوت، استُخدم الفيلم بشكل محلي في بعض المناطق بالجزائر[352]. والجدير بالذكر إهمال المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة للنوعية في عملياتها، بل فضلت في المقام الأول أن تولي اهتماما أكبر لسرعة معالجة هذه الأفلام[353]. لتُركب هذه الأفلام في نهاية المطاف بطريقة حِرَفية، استعملت فيها في غالب الأحيان موسيقى سمفونية (رافال، دوبوسي، فاغنار وهي ليست موسيقى من مستوى السكان المحليين)، ما أعطى روحا أقرب إلى الإنتاجات الأكثر كلاسيكية.

عالجت الأفلام المواضيع التالية: ضجر السكان من جبهة التحرير الوطني («سكان دوار بومعاد، سكان الجبال الأقوياء والشجعان، الكرماء والمخلصون الذين انحازوا منذ شهور إلى فرنسا» («مركز بومعاد»)، مساكن المقاتلين القدامى، المدارس، المساعدة الطبية المجانية، المشاريع الكبرى التي شرعت فيها السلطات («توفير فرص العمل بشكل مكثف، وتحسين ظروف المعيشة. هذا هو السلاح الأنجع ضد السفاحين ومخربي جبهة التحرير الوطني»، فيلم «الظهرة»)، الأمن الذي جلبه الجيش ووحدات الشرطة المتنقلة بالجنوب («هذه الوحدات هي حارسة الواحات. سكانها يعملون في أمن ويزرعون بساتينهم ويعتنون بأشجار النخيل. في هذه الصحراء البعيدة وفي هذا الجزء من العالم جلبت فرنسا الحياة. جنودها يضمنون الأمن»، فيلم «جانيت»). نجد هذه العناصر في كل الأفلام العسكرية الأخرى ولكنها هنا مكيفة مع خصائص المكان. في مواجهة الخوف الذي تثيره جبهة التحرير الوطني، يعرف الجيش كيف يزرع الثقة والفرح بين أفراد السكان. وفي مجمل الأمر وبفضل عملية إحلال السلام فإن «تحسين ظروف الحياة، والمساعدات الدائمة التي يقدمها الجيش

والثقة، قد أعادا بث الحياة في الجالية الفرانكو مسلمة» (وادي مكرة)، وسمح أيضا بظهور «جزائر فرنسية جديدة». وفي فيلم آخر أخرج سنة 1959 بطريقة حرَفية أيضا «انضموا Ralliez—vous»، دُعي السكان للالتحاق بجنودِ جيش التحرير بفرنسا.

وفي الوقت نفسه، وبعيدا عن هذه العروض السينمائية العسكرية الخاصة جدا، تستمر مصلحة البث السينماتوغرافي للحكومة العامة للجزائر، في تنظيم حصصها الخاصة بالباصات السينمائية بالتعاون مع العسكر. وخلال كل مدة الحرب ربطت اتصالات بين المؤسسات المدنية والعسكرية. أبلغ الجنرال لوريو مكتب العمل النفسي بالخطوات الواجب اتباعها في شهر جانفي 1956 : إذا كان العمل النفسي «المعني بسكان المدينة والريف» سيجري بالتعاون مع الحكومة العامة للجزائر، فستحتفظ المصلحة النفسية بصلاحية الاشتغال على جنودنا وعلى السكان بمناطق العمليات، وبالنسبة لهذه الأخيرة فالأمر يتعلق أساسا «بعناصر ريفية» تعيش بالقرب من الوحدات، والجماعات المحلية لقدامى الجنود[354].

في الحقيقة، لم يستطع الجيش أبدا التحرر بشكل كامل من المؤسسات المدنية، فيما تعلق بتوزيع نسخ من الأفلام المنتجة من قبلهم (الأفلام العسكرية على العكس من ذلك توزعها مصلحة السينماتوغرافية للجيش)توزيعا جيدا). في شهر ماي 1957 فصل مسؤول العمل النفسي في الغاية من مصلحة البث السينماتوغرافي بوضوح، والتي أخذت بعين الاعتبار صعوبة تنويع عرض الأفلام بالجزائر :

أخذا بعين الاعتبار النوعية التقنية للعروض التي من الممكن أن تعرضها الباصات السينمائية، وتنوع الأفلام التي تحوز عليها، فمن المهم استغلال كل الاحتمالات الممكنة التي تمنحها الدورات الإعلامية في مجال الدعاية بالصورة والدعاية الشفوية. سيدرس ضباط العمل النفسي بالقطاعات والفيالق، وإن أمكن ذلك الضباط المتنقلون[355]، مع رؤساء فرق الباصات المتنقلة محتوى البرنامج الذي يقدم وذلك بالأخذ في الحسبان :

الجمهور أو الجماهير المتفرجة (ريفية، حضرية، عسكرية، متمدرسة، الخ) والظروف المحلية آنذاك.

بما أنّ الأفلام 16 ملم موجودة مسبقا بمكتبة الأفلام للقوات المسلحة، فمن الأفضل عرض أفلام أخرى خلال حصص الباصات السينمائية[356].

وجَب الانتظار إلى غاية شهر جوان 1956، ليتم وضع عتاد وهياكل قاعدية جديدة تحت تصرف مجموعات العمل النفسي العتاد. ذلك لأن مؤسسات مكبرات الصوت والمنشورات السالف ذكرها، والتي حملت اسم مؤسسات التوزيع والإنتاج (CDP) سنة 1959 كانت المسؤولة عن ذلك، وهي هيئات مستوحاة من المؤسسات الأمريكية الحاملة للتسمية نفسها (Loudspeaker and Leaflet Companies). كل فيلق من فيالق الجيش يستلم حصة منها، ولكن يمكن تجميعها لاستغلالها في عمليات ذات نطاق أوسع. يتمثّل هدفها أولا وقبل كل شيء في التقرب من السكان داخل القرى النائية، بعرض مجموعة من الصور والخطابات المسجلة المنشورة عن طريق مكبرات الصوت والمنشورات في أغلب الأحيان، والاستعانة بأفلام من أجل استنكار تجاوزات جبهة التحرير الوطني وإبراز فضائل القضية التي تدافع فرنسا عنها. عند إذن يتم دعوة سكان الأرياف والمدن إلى الانحياز إلى فرنسا بطرق مختلفة كالدفاع الذاتي عن القرى، أو بالانخراط في صفوف الجيش الفرنسي من أجل محاربة جيش التحرير الوطني. تُقدم المصلحة السينماتوغرافية للجيش الأفلام (وفي بعض الأحيان بالاشتراك معمصلحة البث السينماتوغرافي)، فيما تُصَنع الشاحنات بحصن إيفري[357]، والتي تسمح بعرض الأفلام في وضح النهار، «لأن الفترات الليلية قد تسبب إزعاجا لفرق الدعاية والمشاهدين»[358]. في شهر سبتمبر 1956 وكما سيكون عليه الحال لاحقا بجميع أنحاء البلاد، ستضم حصة عرض لـ مؤسسات مكبرات الصوت والمنشورات على سبيل

المثال بمنطقة القبائل عرضا لصور محلية، وتوزيع منشورات مناسبة للمكان وبث موسيقى عسكرية أو قبائلية، و»دردشة ذات طابع نفسي» بالفرنسية والقبائلية، وأخيرا «حصة سينيماتوغرافية مكونة من ثلاثة أو أربعة أفلام قصيرة، واحد منها على الأقل ذو طابع فكاهي»[359].

يؤكد أحد أفلام الجيش، مؤسسات مكبرات الصوت والمنشورات (135، 1957)، وجود هذه المنظمة ويوضح مهامها : «توليد صدمة نفسية داخل تجمع بشري معين، من شأنها أن تغير جذريا ذهنيته».

ثمة «نشرات إخبارية مسموعة، وأخبار محلية، وإعلانات عن التدابير المتخذة لصالح السكان، وشرح الإصلاحات الجارية وتصريحات المنضمين أو المسجونين»، إلى جانب الصور والمنشورات السالف ذكرها، وبحسب الأرقام الواردة في الفيلم فإنّ 500.000 من السكان القاطنين بالمناطق السكانية، أو 60.000 من السكان القاطنين بالمناطق الصحراوية تطالها في بضعة أيام هذه الصور وأصوات الدعاية. ودائما بحسب تعليق المعلق بالفيلم «تستعمل بمشاركة عمليات ميدانية أو إدارية أو اقتصادية أو اجتماعية أو ثقافية مدعومة بهيكل قاعدي نفسي ووسائل متقدمة وصادمة، أثبتت كلها فعاليتها في الصراع الجاري بالجزائر ضد قوات التخريب»[360]. في فيلم السلام بالجزائر (161، 1958)، يُقدم أيضا أحد الملازمين الشباب في هذا الفيلم الخيالي المؤسسات مكبراَت الصوت والمنشورات في أبهى صورها، ضاربا بعرض الحائط الانتقادات الموجهة لعملية «إحلال السلام» : «وهاهي ذي مدافعنا ورشاشاتنا وأسلحة «القمع». هذه حملة مكبرات الصوت أثناء العمل ضد دعاية جبهة التحرير الوطني، تَصدح بكل ما أوتيت من قوة، وأفلامها وصورها تعبر عن حقيقة هدفنا الوحيد ألاّ وهو : السلام بالجزائر.»[361]

تبدو السينما من خلال هياكلها القاعدية، وسيلة استثناء تُستعمل من أجل خصائصها اللامحدودة، لإخراج الصور والموسيقى والخطابات. ويُبرز فيلم

مؤسسات مكبرات الصوت والمنشورات القوة الكامنة للدعاية عن طريق اكتشاف الصوت والصورة لدى المسلمين : « يخترق الصوت والصورة اللذان يخدمان أفكار بسيطة وواضحة أذهان الناس المستمعين والمتفرجين تدريجيا. وبعيدا هناك تحت ظل الأشجار، يعمل باص السينما وتجلب الصور أنظار الجميع. أفلام ترفيهية أو أفلام وثائقية وبعض الأفلام التي صُورت في المنطقة ذاتها، أين يجد المتفرجون أنفسهم داخل إطارهم المألوف». إنّ الاختراق البطيء للفكر هو الهدف ذاته من العمل النفسي وريث غسيل المخ من مخيمات الفيت منه. تكمن مصلحة السينما الحقيقية بالنسبة إلى السلطات (العسكرية وكذلك المدنية) في كل من «سحر» عملها في حد ذاته، والذي يُحفز وللوهلة الأولى استيعاب المتفرج للأفكار الموجودة في الفيلم، وكذا فحوى الأعمال السينمائية التي غالبا ما تكون معزولة عن السياق الحقيقي للعرض. أما المتفرجون المعاندون فيجدون أنفسهم محرجين من قبل المنظمين العسكريين، كما نشاهده في تقرير عن أحد العروض في جوان 1957 : «14 جوان بمليانة يمنع راشد أحد الأطفال من شرح معنى لوحات مصورة لأحد الشيوخ. وعندما شُوهد وهو يفعل ذلك تحجج هذا البالغ بمشاعر الإخلاص لفرنسا. عندئذ طلب منه التعبير عن مشاعره في العلن باستخدام مكبر الصوت ، وهو الأمر الذي قام به «طوعا»»[362].

كما أشار إلى ذلك الجنرال إيلي في شهر جويلية 1957، في تعليمته المؤقتة حول استعمال السلاح النفسي «السينما وسيلة قوية للتعبير. تؤثر الصورة بصفة مباشرة وتطال أحاسيس الأشخاص، لأنّ ظروف العرض في حد ذاتها تجعل من المشاهد في حالة من التنويم المغناطيسي تجعله قابلا للاستقبال».

تعد السينما الوسيلة المفضلة التي يجب استعمالها في عمليات الدعم وإحلال السلام والعمل النفسي [ملاحظة : ليس فقط في البيئة الصديقة بل في البيئة المعادية أيضا (المهاجرون، اللاجئون والمساجين)]، لأنها تستجيب لاحتياجات الترفيه والغريزة الاجتماعية لدى الإنسان[363].

وبالرغم من مشاكل اللّغة والتعليق الشفوي الضروري على الأفلام، والتكلفة العالية للإنتاج وتفاصيل العملية الإنتاجية، ونتيجة الأثر غير المتوقع على المشاهدين (لأنّ المشاعر التي يحس بها الجمهور هي من القوة بمكان أن تجعل الانطباع الأخير يختلف من شخص إلى آخر). يعترف الجنرال بالرغم من ذلك بعالمية هذه الوسيلة : «تتماشى السينما من خلال وسائل تعبيرها المختلفة مع جميع أنواع العمل (الفيلم الوثائقي، الأحداث اليومية، الفرضيات، الرسوم المتحركة، الخ)». من المفترض أن تلمس الرسالة التي ينقلها الفيلم بشكل مباشر السكان الذين لم يسبق لهم تماما أو تمكنوا نادرا من مشاهدة فيلم.

أثنى العسكريون كما هو الحال مع المدنيين بمصلحة البث السينماتوغرافي ببساطة شديدة على مجهوداتهم أثناء المرحلة الأولى، بسبب إقبال سكان كثر على عروض الدعاية المبرمجة، إذ يفسرون هذا الإقبال بنجاح الحملة الفرنسية. يُعد المسلمون الأميون القاطنون بالأرياف ضحية سهلة للدعاية ففكرهم «البكر» يتقبل النظريات التي تعرضها الدعاية الفرنسية بكل سهولة وبصفة مباشرة. إنّ في هذا الأمر سوء تقدير للخصائص الطبيعية للعرض بهذه المناطق الصحراوية والمهملة في أغلب الأحيان من قبل الإدارة الفرنسية، فلم تتحول هذه الخصائص إلى اهتمام فعلي للخطاب المسوّق الذي ارتكز على صور متناقضة تماما مع واقع هذه السكان. يُشير المسؤولون إلى «الفائدة المقدمة من خلال العروض التي تقدم بسرعة دون إشعار مسبق (بمناسبة تجمع غير مفتعل للسكان) أو بالليل (إذا اتخذت التدابير اللازمة)، فنحن نغامر في هذه الحالة بوجود بعض المتمردين المارين أو النساء في صفوف المتفرجين أو المستمعين، والذين لا يستهان بتأثيرهم»[364]. وفي الرسالة نفسها يثير الجنرال روليو أهمية (قائمة الهدايا) «الحلوى للأطفال والملابس أيضا» التي قد تكون أكثر فائدة من الدعاية في حد ذاتها من أجل «جلب أكبر عدد ممكن من الأشخاص [...] بطريقة

قد تسمح بنشر الكلام المرغوب فيه أمام أكبر عدد من المتفرجين (هكذا ورد في النص)». أما فيما يخص بالسكان فقد نلجأ إلى خليط من الحرب والعمل النفسي.

يتمثل الهدف الرئيسي الآخر للجيش في تطوير عمل نفسي «صديق» من أجل إبقاء السيطرة على «معنويات» جنود الجيش الفرنسي. وبعبارة أخرى السهر على توفير التعليم المدني والعسكري من جهة، والترفيه من جهة أخرى، كما يسمح بالتحكم في الفرقة عن طريق السلاح النفسي المتمثل في السينما. أما بالنسبة إلى القيادة، فلا صلة للأمر بالتحكم في آراء العسكريين الشباب بالجزائر، على العكس من السكان المحليين. وبناءً على ذلك تتضح أهمية تنظيم—عن طريق المصالح الاجتماعية في غالب الأحيان—عروض أفلام خيالية تُستعار أحيانا من سينما الحكومة العامة للجزائر، في أغلب الأحيانِ يتم كرائها لفائدة موزعين خواص[365]، أو أخبار مدنية حتى لا تقدم إلاّ الأخبار العسكرية[366]. ومع نهاية سنة 1955 جُلب أربعة عشر جهازاً من عيار 16 ملم (تسعة إلى فرع قسنطينة وثلاثة إلى فرع الجزائر العاصمة واثنين إلى فرع وهران) من المفترض أن تكون مكلفة بمهمة الإبداع، لتستقر فيما بعد في شاحنات سينما جُلبت لاحقا. زيادة على ذلك تمتلك المصلحة الاجتماعية «مكتبة سينمائية خلّاقة، لكن كما هو الحال مع المكتب الثالث [التعليمات] استعمال السينما يتم في نهاية العملية الدعائية. يكفي فقط أن تُرسل الأفلام إلى المقاطعات الإقليمية، وهنا أيضا يتعلق الأمر بمسألة الفيلم»[367]. كما برمجت أيضا بعض العروض للقوات داخل المدن، وذلك للسماح للشباب بمشاهدة نجوم اللحظة.

حتى نوادي السينما التي ذاع صيتها خلال الخمسينيات مستغلة من قبل الجيش :

يمكن الاستمرار في تعميق عمل السينما عن طريق تقنية نوادي السينما، والتي تسمح للمنخرطين—بالاستعانة بمرشد—بتفكيك طريقة عمل فيلم معين،

واستخراج المواضيع والعبر التي يحتويها هذا الفيلم. تتطلب طريقة نوادي السينما وجود مرشد مختص. من جهة أخرى على أعضاء نادي السينما أن يكونوا كلهم متطوعين[368].

وكما هو الحال عليه مع المدنيين فإنّ نادي السينما موجه أساسا «للنخبة» من القوات، لأنه يتطلب عملا فعالا أكثر تعقيدا من عرض الأفلام. ما يسمح أيضا بالفهم الجيد للعمل الداخلي للدعاية. فقد أكدت تعليمة لمركز التعليم وإحلال السلام ومواجهة حرب العصابات حول «استعمال السلاح النفسي» على خصوصية المسعى :

تستعمل حركات سياسية ودينية نادي السينما بفرنسا أصلا من أجل الدعاية وتكوين مناضليها. وفيما يخصنا فالأمر يتعلق من جهة بتطوير الحس النقدي الذي يسمح بأن لا يكون الشخص «غِرّاً فيما تعلق بالصور»، ومن جهة أخرى استعمال هذه الوسيلة من أجل التكوين الأخلاقي والمدني[369].

في أغلب الحالات يهدف اختيار سينما ترفيهية إلى الحد من تأثير لحادثة طارئة، وبالتالي فهو يهدف إلى إشاعة نوع من القبول للحياة الصعبة بالوحدات. وفي سياق آخر–وهذا أمر جدير ببحث اجتماعي معمق– من الممكن أنه وبسبب ظروف الحرب بالجزائر، لم تكن هنالك رغبة في مشاهدة أفلام عسكرية.

تحوي الأخبار العسكرية التي سنفصل ذكر فحواها لاحقا نظرة إيجابية عن الصراع، وهو أمر مناقض تماما للحقيقة على أرض الواقع، فالحياة بـ«الثكنة» مثقلة بالانتظار و»العيارات النارية» وموت جندي بين الحين والآخر، والتعديات المثيرة للاشمئزاز على السكان المسلمين. هذا وبإضافة الأسئلة المتواترة حول أسباب هذه الحرب غير المعلنة، فإنّ الدعاية لا تجيب إلا بخطاب دبلوماسي مهذب. يمكن إذن الاستعانة بوسائل الترفيه للتخفيف عن الجنود ونسيان الحاضر، فالوسائل التي كانت في بداية الأمر

بشكل محدود، سيتزايد عددها من أجل مواجهة وصول المزيد من جنود الاحتياط، وكذا ترقية العمل النفسي.

ستتكفل المصلحة المركزية للعمل الاجتماعي للجيش (SCASFA) والتي تكفلت مسبقا بهذا النوع من العمليات قبل سنة 1954، بتوزيع هذه الأفلام. أما عناوين الأفلام القصيرة التي ترغب المصلحة في اقتنائها «من أجل العرض غير التجاري بالجزائر» فهي تعكس الظروف السيئة التي تعيشها البلاد، والتي يحاول الجيش التستر عليها في الوحدات : عزيزتي باريس القديمة، فيزون لارومان، رسالة سفر، التزلج الفرنسي، قرويّان، صور البيريغور، الهجوم على برج إيفل[370]... كما قد يتعلق الأمر أيضا بمحاولة التعريف داخل فرنسا بالوحدات المتكونة من المسلمين. ولكن ومهما كان الأمر فبإمكاننا ملاحظة دلالة عن العمل النفسي على رجال الوحدات، وتبقى «المعنويات» عنصرا مركزيا في الحرب النفسية. غالبا ما يكون فرع السينما بـ المصلحة المركزية للعمل الاجتماعي للجيش المكلف بالتنظيم[371] على اتصال بالديوان الجزائري للسينما التعليمية الذي استعار النسخ بدءاً ثم استأجرها. أمكن توزيع بعض الأفلام الخيالية فقط في إطار عسكري لاعتبارات متعلقة بالحقوق (وليس بالسكان، ما قد يطرح مشاكل)[372]، وفي وسع الجنود أيضا كراء نسخ بإمكانياتهم الخاصة.

أما فيما تعلق بتعليم الجنود الفرنسيين بفرنسا وشمال إفريقيا فإنه أخذ شكلين : تعليم عسكري بحت نتطرق إليه لاحقا بتحليل أكثر، وجزء نفسي، إذ يلتقي الأول بالثاني في نقطة مشتركة تتمثل في ذهنية المسؤولين. بالنسبة إلى الجنرال سالان في شهر أفريل 1958 «لن يصبح المجندون الشباب أو المتطوعون–سواء كانوا منحدرين من أصول أوروبية أو شمال إفريقية–مقاتلين جيدين، إلا إذا أصبحوا أطرافا مقتنعين بالقضية التي يتم القتال من أجلها». وبفضل الإعلام سيتطلب الأمر عدة مراحل حتى يقتنع المجندون «بأنّ لفرنسا الحق والواجب في البقاء بالجزائر» ثم

الاقتناع «بأنّ القوة الذهنية والعمل النفسي عاملين أساسيين في عملية إحلال السلام» قبل الوصول في الأخير إلى الهدف المرجو المتمثل في «تحويل المجندين إلى عناصر فعالة مقتنعة بفكرة الجزائر الفرنسية» وذلك بـ«طريقة فعالة ودائمة [...] تُتَخذ دون هوادة ليس فقط خلال الأحاديث الخاصة أو جلسات السينما اليومية مِهما كان نوعها، ولكن من خلال كل النشاطات»[373]. في بعض الأحيان أجبر نقص عتاد العرض-بما في ذلك الوحدات المتنقلة للعمل الاجتماعي-المسؤولين على تنظيم جلسات تهدف في الوقت نفسه إلى تعليم وترفيه الجنود، وهو هدف متناقض من الناحية النظرية[374].

بإمكاننا طرح بعض الأسئلة عن النتائج الحقيقية لعرض أفلام بالوحدات نفسها على جنود بسيطين أخرجت هذه الأفلام بغرض عرضها لهم. حسب بيار ويليمن والذي كان أيامها مجندا وعاملا بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش «عروض سينمائية كهذه كانت موجودة بالجزائر، ولكنها كانت مخصصة لأوقات الدروس. تتم طيلة شهرين محاولة حشو رؤوس الشباب، وبشكل خاص إشغالهم، إذ أنها الفرصة الوحيدة للقيام بهذا النوع من النشاط المستمر، وخلال الشهرين الدراسيين، تمّ تعليمهم كيفية استعمال السلاح بالإضافة إلى تعلم الحرب النفسية»[375]. تُعرض خلال هذه الحصص أفلام عسكرية وكذا مدنية على المجندين بغرض شرح موقف فرنسا من الجزائر. غير أنّه لو اعتمدنا على تصريحات هنري ديكومبان وهو أحد المجندين إبان الحرب بالمكتب الخامس بمدينة وهران فإن :

الحرب الثورية الجديدة قد تمت دراستها بلا شك دراسة جيدة حتى في مراحلها الأكثر دقة، لكن تدريسها تم بطريقة سيئة ففُهِمت بطريقة أسوأ وقبلت على استحياء وطُبقت على استحياء أيضا [...]، كدليل على ذلك أذكر حصتين أو ثلاث سميت «المعلومة حول الجزائر والتي كنا نخضع لها خلال التدريب. لفقد كان يقوم بها أي شخص بأية طريقة. وهي في الغالب على أساس أفلام أخرجتها المصلحة السينماتوغرافية للجيش في إطار الميول السينماتوغرافية السائدة خلال

سنة 1950. وهي لا تحمل أدنى أهمية. خلال ثمان سنوات رحل العشرات من الشباب إلى الجزائر دون معرفة سبب رحيلهم. وفي كل الأحوال لم يُعلمهم أي شخص عن الأمر بطريقة ذكية. وهذا دليل على عدم اقتناع القيادة بنظريات المكتب الخامس، لهذا فضلت الصمت أو توفير الدروس بطريقة عشوائية[376].

في نهاية الحرب، ظهر رفض الوحدات للدعاية الوزارية، ولا سيما مجلة الجزائر–الصحراء :

«يبدو أنّه من الضروري تقديم مراجعة أو رقابة على كيفية استغلال هذه المجلة. فكل عدد موضوع بالأقسام (درجة B3 PH) على أساس هبة مجانية. تشير بعض استطلاعات الرأي إلى محدودية توزيع العديد من القطاعات لمجلة الجزائر–الصحراء إذ تنحصر على سكرتارية المكتب المرسل إليه. من المستحسن إذن دعوة ضباط PH لتقديم تقرير للمكتب الأخلاقي حول استغلال الأفلام التي ترسل لهم»[377].

يتذكر برنارد ميال الذي كان عاملا إبانها، العديد من الأفلام التي لم ينزع عنها غلافها بالوحدات سنة 1962، وهذا الأمر ليس غريبا إذا أخذنا بعين الاعتبار الاختلال الموجود بين كلام الوزارات الموجودة بالأفلام والواقع المر للجزائر التي عادت إلى السلام إلا أنها ارتمت في أحضان الحرب الأهلية. يعتبر بيار ميشو المصور بالعديد من وحدات القوات الجوية، قبل أن يلتحق بالمؤسسة السينماتوغرافية للجيش في شهر ديسمبر 1962 «إن الأفلام كانت تصل إلى الوحدات متأخرة، لهذا وفي واقع الأمر يكون قد مر زمن طويل على الأحداث التي تعالجها»[378]. من الضروري التساؤل حول نتائج العمل النفسي الذي قامت به السينما بالجزائر، حيث أن يوميات الجنود مختلفة تماما عن تلك المعروضة على الشاشة. وفيما تعلق بالحرب النفسية التي تم خوضها «بأسلحة» سينماتوغرافية غير كافية وبأشخاص غير مؤهلين (كما سنشاهده لاحقا)، فقد كانت في المحصلة

متناقضة مع الحرب الثورية الحقيقية والمميتة، التي كانت تشن ضد جيش التحرير الوطني وفي مرات عديدة ضد السكان المدنيين.

صناعة الصور العسكرية

عُدّت المؤسسة السينماتوغرافية والفوتوغرافية للجيش لدى العامة قبل عدة سنوات مكانا أسطوريا. ففي الوقت الذي أصبحت الخدمة العسكرية إجبارية، بات التوجه العام يصب في ضرورة التواجد في مثل هذا المكان النبيل، الذي يُعد بطاقة عمل تعرّفك على فرص شغل للمستقبل، [يُؤتى إليه بشكل عام من أجل التسهيلات المقدمة للمجندين] وبصفة أكثر تسلية مقارنة مع التسهيلات المقدمة للمجندين. إطار حياتي مناسب، موقع قريب من العاصمة باريس، وعتاد موضوع تحت تصرف الفئة القليلة المختارة، إضافة إلى الأرشيف[379] [والتأطير العسكري المرن] والتأطير العسكري المخفف، جعل كل ذلك من المؤسسة السينماتوغرافية والفوتوغرافية للجيش التي تحول اسمها منذ ذلك الحين إلى مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع، مكانا فريدا من نوعه في إطار الجيش الفرنسي. في الفترة الممتدة بين 1954 و1962 انسحبت النظرة نفسها على المصلحة السينماتوغرافية للجيش (التي أصبحت بدءاً من 1961) من قبل المحظوظين الذين انضموا إليها، بل وأكثر من ذلك خلال حرب لا تكاد تُعفي أحدا. كذلك عرف فرع المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر التابع بشكل مباشر للمكتب الخامس—وليس مصلحة السينماتوغرافية للجيش) بإيفري—روتينا خاصا، حتى وإن كانت الحرب حقيقية بالنسبة للعملاء المرسلين في مهام.

أردنا أيضا الاهتمام بالظروف المعيشية خلال تلك الفترة، لبعض مسؤولي الأفلام المحللة في هذا العمل. وسمحت مجموعة قصيرة من

الحوارات التي أُجريت بعد إرسال استبيان لمائتين منهم[380]، بتحليل ظروف الحياة داخل المصالح السينماتوغرافية العسكرية بالجزائر كما بباريس، لكن الروايات الخيالية لهؤلاء الجنود المجندين أو المنخرطين في صفوف الجيش كانت بعيدة تماما عن العديد من شهادات المجندين أو المنخرطين، والتي تعد اليوم المادة الأولية للكتب أو الدراسات الجامعية المنجزة حول الجزائر، فهي لا تخلو من الطرافة. تسمح هذه المقتطفات بالتعرف على اختلاف وتنوع التجارب في الحرب داخل الجيش الفرنسي ومواصلة التحليل النقدي للإنتاج العسكري.

المصلحة السينماتوغرافية للجيش، مكان فريد من نوعه إبّان حرب الجزائر

تُجمِع الشهادات على وصف المصلحة السينماتوغرافية للجيش بقلعة إيفري، على أنّها مكان غير عادي، كل شيء كان هناك قابلا للتحقيق—في حدود الإمكان طبعا—في الوقت الذي كانت تعيش فرنسا حالة حرب. وفي شرحه لسرقة طاولة تركيب ليلا من قبل مجهولين، يُعبر جاك ديركور جيدا عن هذا الشعور بالقول : «كانت تحدث أمور خارقةً للعادة بمصلحة السينماتوغرافية للجيش. لا يمكنني القول سوى أنها ... أنها لم تكن قوات المشاة البحرية، أليس كذلك!»[381]. وبالنسبة لروبار إنريكو والذي استعان بالمخيلة العسكرية نفسها—مخيلة جنود الصدمات— : «كنا فرقة متميزة، نتمتع بامتيازات. كنا مندفعين لا نشبه أبدا فرقة الكوموندوس البحرية التي كان يقاتل أعضاؤها فعلا. كنا نستعين بهم لصنع الأفلام». تعني صناعة الأفلام بأنك ستحصل على الصلاحيات نفسها التي يمتلكها العقيد أو الجنرال حتى وإن كنت في أسفل السلم العسكري : نقل العديد من الرجال والسفن والطائرات العمودية ... خوض لعبة الحرب من

أجل نقلها إلى الشاشة. «بصفتي مخرجا، يجيب إنريكو، تمكنت من القيام بصور ما كان لي القيام بها في أي مكان آخر، كان أمرا جيدا».
يتذكر جاك مانلاي بهذه الكلمات فيلما تعليميا حول الطائرات العمودية بالجزائر : «كان ذلك واحدا من أجمل الذكريات في حياتي. ذهبنا إلى مدينة فيليب فيل [سكيكدة حاليا] حيث توجد قاعدة كبيرة للطائرات العمودية. حصلنا على كل شيء، كان برفقتنا سيسيل بلاونت دو ميل (مخرج ومنتج أمريكي) ، ووُضعت تحت تصرفنا كل أنواع الطائرات العمودية ... قضينا ثلاثة أسابيع في تصوير كل ما أردنا تصويره، كان ذلك أمرا جنونيا».

بالنسبة لجيلبير كيكوين [كانت تلك فترة بذخ] فالوضع كان مُترفا : «لدى المصلحة السينماتوغرافية للجيش ميزانية خاصة، في حالة ما لم يتم صرفها بالكامل، فمن المفترض أن يتم تخفيض قيمتها في المرة المقبلة . لقد رأيتهم بأم عيني يغيّرون أربع طاولات تركيب، وعشرين جهاز تصوير. توفرت لديهم آنذاك آلات من صناعة رولاي فليكس ... ماذا أقول، لقد تمتعنا بأحدث التجهيزات من معدّات وكاميرات أيضا»[382].

تُعتبر معرفة العسكريين المحترفين في الجيش بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش عن السينما محدودة، مقارنة مع المجندين الذين كانوا يشرفون عليهم. أيضا، [وعليه تلاشت العلاقات التقليدية للقوة] اختلت موازين القوى التقليدية : «عندما يُرسل مجند من الدرجة الثانية في مهمة تصوير أحد الأفلام، فهو يحمل على عاتقه مهمة إنتاج الفيلم لمجند من الدرجة الثانية. صحيح أن واجب إلقاء التحية العسكرية يبقى مفروضا حال مصادفة أحد القادة بساحة القلعة، إلا أن الأمر ينتهي عند هذا الحد. كان الناس يتقاسمون نفس البيئة، المصلحة السينماتوغرافية للجيش» صحيح أننا نتعامل مع مساعد أو مساعد أول، إلا أننا استفدنا من استقلالية تامة، كنا نتمتع بثقتهم المطلقة، [...] تعد قلعة إيفري ثكنة عادية. كنا نلاحظ

هذا الأمر صباحا، لقد كانوا يتناولون الفطور معنا كرفقاء، لقد كان ذلك مميزا» (ميشال لوكاشير). إنّ قيام مجندي المصلحة السينماتوغرافية للجيش بعملية التصوير ما كان ليمر دون إثارة المشاكل داخل العالم العسكري، لأنّ الترتيب السلمي لم يحترم وذلك من أجل «صناعة السينما»، وهو الأمر الذي تلقته الوحدات التي يتم التصوير فيها بنوع من السلبية.

كان إنريكو إيساكو–العامل ثم المخرج بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش–يرتدي اللباس المدني تفاديا لأي مشاكل مع الترتيب السلمي :

قال لي أحد المدنيين كان معي بسامور : «إرتدِ اللباس المدني وإلا سيكون الأمر صعبا». هذا لا يعني القول إنني كنت سأسحَق، بل تعرضي لمعاملة سيئة من العسكريين الذين لا يستطيعون استيعاب الأمر. من إحدى تجاربي «لسلطة الإخراج» أنني استدعيت في أحد الأيام لتصوير كل البواخر الفرنسية المناورة بميناء طولون [...] كنت الوحيد بلباس مدني على ظهر دو غراس)، أذكر جيدا أنني كنت أحمل الكاميرا وأقول : «لو لافايات () في مجال الرؤية، أسرع قليلا». كنت جنديا من الدرجة الثانية وليس حتى من الدرجة الأولى، يعنني أنني كنت في آخر سلم ترتيب الجنود، أما أثناء التصوير أصبحت أحرك حاملة الطائرات. بعدها قلت : «أسرع قليلا، ابتعد قليلا». كان وضعا مدهشا، بالنسبة لمن كان يختبئ حين يتناول وجباته مطعم الضباط».

ويشرح الملازم الأول بيار أوفري ، الذي أصبح نقيبا مسؤولا عن قسم الإنتاج بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش، دوره بخصوص فيلم آخر حول البحرية :

كان المخرج جنديا بسيطا يتعامل مع مقدم أو عقيد من أجل إخراج الفيلم وكان يقول «لابد من هذا ولابد من ذاك»، اعتقد الآخرون بأن في الأمر بعض الحدة لذلك وجب وجود ضابط ليشرح الأمور. أتذكر بأننا قمنا بأحد الأفلام حول حاملة الطائرات فوش. احترق أحدهم في البحر وأخذته أحد المروحيات إلى المستشفى، كان فيلما حول الحروق، فيه جزء حول حاملة الطائرات، إذن وجب الذهاب إلى السفينة لنشرح للأميرال وجوب إيقاف حاملة الطائرات من

أجل التقاط الصور، وألا تكون في مواجهة أشعة الشمس... الخ. عندما انتهى الجندي من شرح كل ذلك قوبل بضحكات ساخرة. كنت الشخص الذي يمتلك الصلاحيات، والذي يتكفل بالتقديرات ومشاكل الأشخاص وغير ذلك، لذا كان لا بد من الشرح للضباط السامين بأن صناعة الفيلم ليست بالمجان، وأنّ شريط التصوير يكلف مالاً. الآن الأشخاص على علم بمتطلبات التصوير، لكن في ذلك الوقت لم يعرف ذلك أحد، كان علينا شرح كل شيء[383].

إنّ الحديث إذن عن شخصيات وأفلام المصلحة السينماتوغرافية للجيش مع المجندين الذين أدّوا الخدمة] إنّ ذكر أشخاص وأفلام المصلحة السينماتوغرافية للجيش للمجندين الذين أدّوا الخدمة، تتخلله غالب الأحيان بعض النقاط الإيجابية أو السلبية، والتي تعبر عن ترتيب عادي يوجد في أعلى هرمه أولئك القادمون من السينما والذين يتحكمون مسبقا في التقنية والخطاب : «كان هناك المتمكنون والأقل تمكنا، أنا لا أقول سيئين ... ولكن المتمكنين كانوا لولوش وإنريكو اللذين كانا بارعين. كانا على علم بما يفعلانه. كان لولوش قد أخرج من قبل فيلم «امرأة وبندقية»[384]، وكان إنريكو قد تلقى تعليمه» (كيكوين). نجد اليوم لدى هؤلاء الأشخاص نوعا من التبرير فيما تعلق بمؤهلاتهم زيادة على أنّ عامل «المحسوبية» كان ضروريا بلا شك : «كنت أصلا على اتصال بمجال السينما. كنت أعمل مع بايتي للسينما بجون فيل، عملت بمجال صناعة عتاد السينما. وفي عائلتي من عمل في السينما كمدير للإنتاج ... [...] الشركة التي كنت أعمل بها كانت تصنع مسبقا العتاد للمصلحة السينماتوغرافية للجيش، في تلك الفترة كانت سيني تير (ciné–tir)» (ميشال لوكاشور. وبالرغم من أنّ روبرت إنريكو كان خريجا من معهد الدراسات السينمائية العليا ومساعدا للوسيانو إيمير بإيطاليا ، فإنّه كان كثير الحديث عن حماه عضو مجلس الشيوخ.

إنّ الخدمة العسكرية كغيرها من المجالات المهنية قد تهمل أحيانا الحياة المهنية لبعض الأشخاص الواعدين من أمثال جيرار ريناتو «كنت قد أنهيت إرجائي، ولكن وفي الوقت نفسه كنت مساعد مخرج في عديد من الأعمال فوق الخشبة مع أشخاص جد معروفين. لمدة خمس سنوات كنت مساعدا لساشا غيتري كنت طرفا في صناعة فيرساين[385] ونابوليون، [...] وفي سنة 58 عملت مع زانوك في «جذور السماء». فيما تعلق بكلود لولوش، فقد أخرج فيلما قصيرا كما سبق وعرفنا. هؤلاء كلهم كان لهم الحظ في ممارسة ما هم مؤهلون للقيام به، عكس جاك ديركور الذي كان منتجا ومركبا في الحياة المدنية، ليتحصل على وظيفة مرشد عارض بالجيش (كما هو الحال عادة بمصلحة السينماتوغرافية للجيش. «عشت حياة بائسة كمرشد ينتظر مرور الوقت هناك. تعلمت اللّغة الألمانية الأمر الذي أفادني كثيرا لاحقا». كيكوين المختص في دبلجة الأفلام في شركة والده، بدأ أولا بهذا النشاط ليحول لاحقا إلى التركيب الذي لم يكن يتقنه بالقدر الكافي، عندها قدم له روبرت إنريكو المساعدة : «عندما رآني قد شرعت في التركيب قال لي : «دع عنك هذا، دع عنك هذا». كان إنريكي أكبر سنا، تقريبا في 26 أو 27 من العمر. قال لي : «دع عنك ذلك سأقوم به». وبعدها تعلمت الكثير من خلال مشاهدتي إياه يعمل ... رغم أنني كنت من قبل مساعدا في إخراج فيلم قصير في الحياة المدنية. لقد تدربت على ذلك ولست الوحيد في هذا الأمر، لولوش أيضا تعلم الكثير نتيجة تعامله مع كيلومترات عديدة من شرائط الأفلام». وبالاستبيان يقدم جون جاك ترباس وهو اليوم عامل رئيس الشهادة نفسها : «كنت عاملا لا يعرف الكثير، ثم قمت بعديد من التجارب المضنية مع الأفلام والكاميرات، كنت سأطرد لو فعلت ذات الشيء في فرق عمل مدنية، كل ذلك ساعدني فيما بعد». وبالرغم من أنّ إنريكو إيساكو كان خريجا من معهد الدراسات السينمائية العليا بمهنة عامل رئيس، ما يعني أنه مؤهل للالتحاق بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش إلا

أنه كان يصرح بالقول : «لم اتعلم مهنتي بـمعهد الدراسات السينمائية العليا بل بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش». وفيما يتعلق بفيليب بروكا فهو يؤكد الفرصة التي سنحت له بالرغم من الحرب بالجزائر، من خلال عمله بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش :

كان الأمر مشوقا بالنسبة لفتى في 22 أو 23 من العمر ... كنت دائم التنقل بالطائرة لأذهب إلى أي مكان يحدث فيه أمر مثير للاهتمام. كنت في سلك الوحدات الخاصة، وكنت دائما أجد نفسي في مواقف خارقة للعادة [...] إضافة إلى ذلك وكما سبق وأخبرتكم، كنت أقوم بإخراج أفلام تعليمية ودعائية بعد أن أحضّرها بالكامل. بما أنني كنت طموحا مصرا على أن أصبح مخرجا، فقد شكّل الوضع بالنسبة لي فرصة استثنائية[386].

تكوّن العسكريون المحترفون أيضا في خضم الأحداث، فالمصلحة السينماتوغرافية للجيش كانت مكونة في أغلبها من عمال منتدبين. وفي هذه الظروف تعلمت نُوّال روساري مهنتها كمركبة بفضل والتر سبور (Walter Spohr) بالجزائر العاصمة، وبيار أوفري وَجد نفسه معينا بضربة حظ الترتيب الأبجدي بمصلحة السينماتوغرافية للجيش :

كان لدي تعليم في الإليكترونيك لأجد نفسي عالقا في وضع ما ... عندها قلت للعقيد «حسنا لقد تم اختياري، ولكنني سأكون صريحا معك، إنني لا أفقه شيئا في السينما» أجابني قائلا «أحسنت، هذا جيد، أخيرا شخص يعترف بأنه لا يفقه شيئا». داخل ذلك المكان كان الجميع بشكل أو بآخر يختبئون ويقولون بأنهم عارفون بالسينما، لكن عندما يحين وقت العمل يتضح أنهم لا يعرفون شيئا. قال لي : «إذا لم يرق لك الأمر خلال ستة أشهر، فستلتحق بالقوات الجوية ولينتهي الأمر». لم يسر الأمر كذلك لأنني صادفت أمرا شغفني.

مهما كانت ظروفهم ومشوارهم فإنّ كل هؤلاء الرجال (وجود النساء جد نادر عدى في مجال التركيب) قد واجهوا متاعب حرب الجزائر بشكل ما، فإن كانت غائبة عسكريا فهي تبقى دائما احتمالا قائما، وبالأخص

رهانا اجتماعيا مركزيا خلال هذه الفترة. إذ يبدو تفهم هؤلاء الشباب لهذه الحرب كتبلور لرغبات وثقافة كل واحد منهم. يعترف جاك ديركور اليوم بالأمر بكل سهولة، هو الذي يُعد من محبي السينما وأحد مؤسسي نوادي السينما بقلعة إيفري :

«لم نكن نتحدث كثيرا وعلى المستوى السياسي لم نكن فعلا مسيسين، على الأقل أنا لم أكن كذلك وقد كنت محاطا بأشخاص لم يكونوا كذلك. علينا أن نتذكر جيدا بأنّه قد كانت لدينا ذكريات عن حرب أكثر وضوحا بالنسبة لأشخاص ولدوا في أماكن أخرى، ما أعنيه هو تواجد الطيبين والشريرين، أصحاب البدلات الخضراء وأصحاب البدلات الكاكي. علي القول بأنّ أقراني الذين لم تكن لهم اعتقادات راسخة قدعاشوا حرب الجزائر يلازمهم شعور بعدم التناسق. لغرابة الأمر كان شعورا متضاربا ومهينا. وددت لو أنني كنت مثل أصحابي الشيوعيين الذين كانوا على علم بمسببات ما يقومون به. ما كنت لأرغب في أن أكون مثل زملائي المظليين، حتى وإن لم يكن لي منهم أصحاب كثر لسبب مرتبط بنمط التفكير أكثر منه بالأفكار والمواقف ...، كنت أفضل ذلك ... كنت أجد هذه الحرب جد غامضة لدرجة أنّه بات من الصعب جدا اتخاذ موقف بشأنها، على الأرجح أصعب مما كان الأمر عليه خلال الحرب العالمية الثانية».

تصب الكثير من الشهادات الأخرى في اتجاه وجود نقص في الوعي السياسي تجاه النزاعات الاستيطانية، فالإطار العسكري وزمن الحرب يجعلان من التعبير والتعليق المباشرين على الحرب أمرا فيه نوع من المجازفة حتى في قلب المصلحة السينماتوغرافية للجيش. يتذكر بيار أوفري الذي خدم بالجزائر خلال السنوات الأربع من الحرب قبل قدومه إلى المصلحة السينماتوغرافية للجيشبأنه لم يكن «معنيا بالأمر ... على الأقل سياسيا». وبالنسبة لميشال لوكاشور «كانوا شبابا في العشرينات من العمر، وفي هذه الفترة كانت السياسة ...». ويُذكر جيلبار كيكوين : «لم يكن المستدعون من جنود الاحتياط أكثر إقبالا على السياسة، كانت السياسة تقززهم. كان لديهم عمل وأطفال». في فرنسا كما هو الحال بالجزائر، كان عدم التفهم

هو الجو السائد بوحدات الجيش، فيما تعلق بنزاع بدا صعب الفهم في مجمله، وبعيدا بشكل كامل عن اهتمامات الشباب في سنوات الخمسينيات والستينيات: «كنا نعلم بأنه في مقدورنا الذهاب إلى الجزائر، ما كان الجزائريون ليمسوني بسوء. أصلا لم أكن أعلم كيف هو شكل الجزائريين، أقسم لك بذلك» (كيكوين). يتذكر بيار ويلمين الذي أرسل إلى الجزائر بغرض التصوير: «كانت فترة الروك أندرول، كنا نحاول مغازلة البنات بكلجهد، كان زمنا للفرح في الجيش بدلا من فقدان العقل وطرح أسئلة من شاكلة «ماذا نفعل بالجزائر؟»»، كانت الأحداث هي التي تصنع مصائر الرجال فهذا أصبح مُعَذبا وذاك بطلا. لم يستوعب الناس أبدا ما كان يحدث لهم». ومع ذلكَ فإنّ أولئك الذين يذهبون إلى الجزائر يكتشفون حقيقة حرب ضروس مضادة للثورة. يصف برنارد ميال ، عامل في نهاية الحرب، حالة نفسية مقلقة لجنود البلاد:

> غالبا ما كان يستقبلنا ضابط من ضباط الأخلاق في الوحدات. قابلت ضابطا كانت مهمته الاستخبار، وفضلا عن إجادته للعربية فقد كان يلبس الجلابة ليلا عند ذهابه للبحث عن معلومات. كان هناك جنود من القوات الخاصة مع رجال من الوحدة. لقد أجريت روبورتاجات حول وحدة من الجنود بجبال الألب. ، كان من ضمنهم مساعد أول شارك بالحرب الكورية والهند الصينية وغيرها وكان مغادرا للمكان مع مجموعة من الأشخاص الذين أشرف على تدريبهم وهم الأكثر بأسا. كانوا ذاهبين كجنود بالقوات الخاصة. لقد حققوا بعض النتائج ولكن المساعد الأول قال في الأخير: «حينما يُخلى سبيلهم سيكونون أشخاصا قتلة لأنهم لن تكون لديهم أي فكرة عن أي شيء» ... سيحصل هؤلاء الناس عند انتهاء مدة خدمتهم على وسام عسكري، ورغم أنهم شباب أشداء، إلاّ أن الكثير منهم قد تعرض للصدمة.

يُقدم أيضا بيار ويليمن تحليلا أكثر عمقا بخصوص موقفه المحايد، منطلقا من مثال مستنبط من تجربته كمصور بالجزائر في فيلم ما وراء الأسلحة (Au–delà des fusils) للمخرج جيرارد ريناتو 226، 1960) :

كان هنالك نوع من النشاط الأمني بالوحدة التي كنا نصور بها. كانوا يأتون بأشخاص قبضوا عليهم في الحقول، وكان يتناهى إلى مسامعنا بين الحين والآخر خبر تعرض أحدهم للضرب. لم نكن مستائين من هذا الشيء. لم يتعلق الأمر بالتعذيب بالكهرباء ولكن كنا نرق لحاله من نشعر حين خروجه أنه قد تعرض للضرب، ولكن لم يكن أحد ليبدي استيائه أو استنكاره أو ليتخذ موقفا [...] أتذكر بأنني رأيت أشخاصا قالوا لي : «وصلنا إلى القرية، كانت مليئة بالفلاقة. اغتصبنا إحدى الجميلات، ثم أفرغنا رشاشاتنا فيها». كنا نسمع بعض الأشخاص يرددون ذلك، كانوا فلاحين، رجال من الشمال. كنا نقول : «هؤلاء الرجال قاسون» ولكن لم يجرؤ أحد على القول «هل أنت واع بفظاعة ما تقول؟». كان حدوث هذا الأمر عاديا في أوقات الحرب[...] نحن العاملون بالسينما كنا نتلقى الأحداث كنوع من الفولكلور. كان لدينا انطباع بأننا في فيلم من أفلام الويسترن، كان الأمر كأنه لعبة. وبالنسبة لكثير من الجنود كان الأمر كذلك، عدى أولئك الذين أثر فيهم الأمر أو المساكين الذين فقدوا حياتهم».

ويراجع اليوم بيار ويليمن بطريقة نقدية وهزلية هذا القبول السلبي لحقائق الحرب ذات التخيلات التقليدية للجزائر الفرنسية «لأنني تلميذ جيد فهذا ما تعلمته بدرس الجغرافيا، [...] ثم تاريخ فرنسا والاستيلاء على عاصمة الأمير عبد القادر، غزو الجزائر والمستعمرات كان أمرا موجودا». في مواجهة هذا التصور غير الواعي (في تلك الفترة) لخرافة مستوحاة من كتاب لافيس المصور يوجد وعي من قبل أكثر الناس «علما وثقافة». في مواجهة هذا الفهم غير الواعي (في تلك الحقبة) بخرافة مستخلصة من كتاب لافيس المصور، وجد المثقفون أنفسهم أمام قضية ضمير. كما يجدر التنويه أنّ الأشخاص الأربعة الذين يعد خطابهم الحالي حول الحرب الأقرب إلى خطاب تيارات اليسار التي كانت تدعو إلى إنهاء الاستعمار، هم نفسهم الأشخاص الذين قاموا بإخراج الأفلام في تلك الحقبة، أي المجندين أصحاب الرتب«العليا» في السلم الصغير للمصلحة السينماتوغرافية للجيش.

وبالنسبة لمسألة معرفة إذا كان المخرج والمكلف أيضا بـ«تنقية» أرشيف المصلحة السينماتوغرافية للجيش جيرارد جيرين ، قد شاهد صورا للتعذيب أو العنف فإنّ هذا الشخص يجيب : «إطلاقا. أنا كنت أقوم بالدعاية حول قصص التعذيب هذه انطلاقا من غرفتي الصغيرة». ويتذكر جاك مانلاي مخرج فيلم السلام بالجزائر (161، 1958) بأنه في مرحلة نقل مصلحة السينماتوغرافية للجيش)من بادن–بادن إلى الجزائر «قدم لنا خطاب مطول مفاده «ستُحافظون على الجزائر الفرنسية»، ثم حين وصلنا إلى هناك وعلى المرفأ قُدمت لنا أوراق نقدية فرنسية باسم البنك الجزائري، وبالمحطة قرأت لافتة «الشركة الوطنية للسكك الحديدية الجزائرية» ... رأيت العرب في كل مكان ... كنت أقول في نفسي «لقد قضي الأمر إنه الاستقلال، لم يعد الصمود ممكنا»، لا يمكن لتسعة ملايين من العرب أن يُسيرهم مليون واحد من الأوروبيين مهما كانوا». الفكرة ذاتها نجدها عند جيرارد ريناتو مخرج فيلم ما وراء الأسلحة بالجزائر :

أولا اكتشفت ما كان يُوصف بـ«الحضور الفرنسي»، [...] ذهبت إلى أماكن نائية نوعا ما أين الفرنسي الوحيد الذي شوهد بها كان يرتدي بذلة عسكرية. قلت لنفسي «تبا، بعد قرن ونصف القرن من الاستعمار لم يشاهدوا إلا البدلات العسكرية، ...»، لست من رجال اليسار، أنا شخص واقعي لم يدافع عن فكرة «لا يجب القيام بالحرب»، كان ذلك فقط اكتشافا للحقيقة. استقر من أصفهم بالمصطلح الدقيق «المستوطنون»، أين وُجد المال والإمكانيات والأراضي المتوفرة [...] اكتشفت بأنّ الأمر قد قضي. إذا كنت مجبرا على حصار القرى .... وغيرها في حين أن السكان غير منحازين إليك ... فإنّ الجيش قد انتهى».

بعض الجنود لم يهتموا إطلاقا بمصير زملائهم بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر. فبالنسبة لميشال لوكاشير «لم يكن ذلك الموضوع الرئيسي عند عودتهم. وحتى اليوم إذا استجوبت الناس الذي أدوا الحرب بالجزائر فإنهم لا يتحدثون عن ذلك[387]. المصلحة السينماتوغرافية للجيش كانت

متميزة، ففيها كان يتم إنتاج الأفلام السينمائية. كانت بيئة منعزلة نوعا ما عن هذه الأحداث. [...] سواء فيما تعلق بأخذ الصوت أو التقاط الصور والمشاهد وغيرها مما شكل المواضيع الأساسية للنقاش «. كان جنود المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر يعرفون في بعض الأحيان- بالرغم من وضعهم الخاص-بعض الظروف الصعبة كما يشير إلى ذلك كيكوين بطريقة غير مباشرة :

> مؤكد أنهم كانوا يتدبرون أمرهم. بعضهم قد مات دون أن يسبق لي التعامل معه. كانوا بعين المكان وكانوا يُرسلون أشرطة أفلامهم لكننا لم نلتق بهم. ماذا كان بوسعهم القيام به هنا؟ لهذا ظلوا هناك. حينما عاد سيبور (Spohr) لم نتحدث أبدا عن الجزائر. الأمر طريف. ربما كنا نخجل من أننا لم نكن هناك [...] لم نكن نطرح عليهم الأسئلة. أذكر بعض الأصدقاء الذين كانوا هناك ولكن ليس بمصلحة السينماتوغرافية للجيش، كانوا جنودا. لقد كان في جعبتهم نقاشات حول الجنود وغير ذلك من الأمور الكثيرة. أما ب مصلحة السينماتوغرافية للجيش) فلا. لم يكن هناك ما يُحكى. ربما [ضحك] كانوا بعيدين مختبئين لم يذهبوا للقاء قاطعي الرقاب.

ولكن التناقض الذي تحدث عنه المجند بين «أبطال» الجبهة و»المختبئين» بالجزائر العاصمة -والذين كانوا دائما الأشخاص أنفسهم-يشير بوضوح إلى نوع من الحساسية والإحراج تجاه عدم الذهاب إلى الجزائر.

برنارد ميال كان بإيفري قبل الذهاب إلى الجزائر العاصمة عند نهاية الحرب، وهو يُقدم شهادته حول التباعد النوعي بين المجندين والحقيقة الجزائرية : «كان لدينا عدد لا يستهان به من الأصدقاء في الجزائر، ثم شاهدنا الخلايا. شاهدنا ماذا كان يجري هناك. أصدرنا مجلة حول فرنسا تحت عنوان مجلة الجيوش التي كانت توزع على كل الوحدات، ليتم إلحاق الدقائق الخمس حول الجزائر بها. إذن كنا نشاهد ماذا كان يحدث. كان هناك أشخاص عائدون من الجزائر العاصمة يُحدثوننا عما كان يحدث

بها. ولكن بين معرفة ما يقوم به الناس وبين أن تكون موجودا في ذلك الوسط اختلاف كبير جدا». ولم يطل الأمر حتى أرسل هو نفسه (حتى وإن تغيرت طبيعة الحرب بدء من بداية سنة 1962)، الأمر الذي سمح له اليوم بمقارنة وضعي الجيش بين إيفري والجزائر العاصمة : «حينما نكون بفرنسا فنحن مرتاحون وحينما نكون بـ...، سواء شئنا أم أبينا نقول بأنّه إحلال السلام ولكنها كانت الحرب حينما كنا نُفجر قمم الجبال... وغالبا ما كانت هدف جبهة التحرير الوطني التي لم تسعى لمواجهة الجنود أو الفرق الخاصة، إذن كانت الفرقة هي الهدف». ولكنّ الحرب تغلغلت حتى إلى داخل المصلحة السينماتوغرافية للجيش بإيفري حينما وصلت الحرب تدريجيا إلى فرنسا، أين زاد عدد العمليات الانتحارية[388].

كنت أحمل مسدسا معي لدى تجوالي، لأنّ باريس كانت أيضا مكانا للموت على يد الحركة الوطنية الجزائرية (MNA) وجبهة التحرير الوطني. بت أحمل مسدس أبي عيار 7.65، كنت أشعر بالخوف لدى ركوبي قطار الأنفاق، لأنّ جبهة التحرير الجزائرية بدأت في قتل بعض الضباط داخله، تساءلنا كيف تعرفوا عليهم؟ لقد كانوا بلباس مدني، فما العمل إذن؟ طبعا كنا نرتدي ألبسة مدنية لدى خروجنا ثم نغيرها، قبل أن يجمعنا العقيد داري)[389] كلنا ليقول لنا : «لا ترتدوا ثيابا مدنية بل التزموا البدلة العسكرية، سنريهم بأننا لسنا جبناء. بالله عليك، من كانوا يُقتل هم رجال الفرقة الثانية «. (كيكوين).

يحكي إنريكو إيزاكو الحكاية نفسها، وهو يذكر الحضور المتكرر لحرب الجزائر بصالات السينما :

«كنا نتحدث دائما عن حرب الجزائر، وفي كل مرة كانت الأخبار تعرض صورا عن الحرب في الجزائر. هذه الصور كانت تأتي إما من المصلحة السينماتوغرافية للجيش أو من الفرق المدنية. إذن كنا نشاهد صور الجزائر دائما، إذا قلت دائما فإني أعني ما أقول. مع كل فيلم كنا نشاهد صورا من الجزائر. كان ذلك جزءا من مشاكل فرنسا في ذلك الوقت»[390].

غير أنّ هذا القرب (النسبي) للحرب لا يبدو أنه كان يحمل تأثيرا على النظرة التي كانت لدى هؤلاء الرجال عن الإنتاج العسكري خلال زمن حرب الاستعمار.

النظرة إلى الإنتاج الجزائري مصلحة السينماتوغرافية للجيش

في إطار هذا الجو السلبي واللامبالي بالحرب أو إنكار المجندين لها، فإنّ صورة إنتاج المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر لم تكن فعلا موحدة في ذاكرة المعنيين. بعضهم لم يكن يعير أي اهتمام حتى للإنتاجات التي كان يساهم بها كجيلبير كيكوين: «كنا لا نلقي لذلك بالا. كل ما كن نفكر فيه هو صديقاتنا، وتسللنا الليلي إليهن مع إنهائنا العمل. لم نكن متحفزين. كان هناك فيلم أخرج كوستو ... كان يستعين بالمدنيين أيضا. كانت هناك أفلام جيدة ولكن قام بها مدنيون لا الجنود. حاول لولوش على ما أعتقد ولكن لم يكن فيلما جيدا. أتساءل إن لم يكن الأمر بهدف اشغالنا ... من المفترض وجود أعمال جيدة لكني لا أتذكر أنني شاهدت واحدا منها ... أتذكر فيلما حول فرقة الكوموندوس البحرية، أتذكر بأنه أخرج بطريقة جيدة»[391]. ويليمين الذي التحق متأخرا مصلحة السينماتوغرافية للجيش، لم يشاهد أفلام الدعاية التي أخرجت في السنوات أو الأشهر السابقة:

لا، لم يكن هناك أفلام عن الحرب. كانت هناك نشرات إخبارية صُورت بالجزائر العاصمة، بحسب علمي كانت ترصد أساسا حجز الأسلحة ووصول الحاكم [كما ورد بالنص]، ثم صُورت أفلام تعليمية تشرح كيفية استعمال السلاح، ثم أفلام السلاح بمختلف أنواعه، ثم أفلام حول الدرك، الطائرات العمودية بالجبال والغواصات ... أعتقد أن الفيلم الوحيد حول حرب الجزائر هو ما وراء الأسلحة الذي شاركت فيه، كان فيلما للدعاية. لكن لم يَعد أي أحد يذهب إلى هناك للتصوير، ولا أحد يهتم بماذا حدث حول تلك الجبال هناك. لم تكن تلك مهمة مصلحة السينما.

من الناحية التقنية وجهات النظر مختلفة. فبالنسبة للبعض فقد كان الإنتاج الإجمالي لالمصلحة السينماتوغرافية للجيش جيدا : «لن أقول لكم إنه كان سيئا، بل كان جيدا جدا. نعم من قام بصناعة الأفلام حينها هم مجموعة من الشباب، لولوش و[جان] بيكر وغيرهم. ألا ترى ماذا أصبح هؤلاء؟ لقد كانوا يعملون بكد سواء فيما تعلق بالتقاط المشاهد أو الصوت أو الصورة فقد كانت كلها ذات نوعية جيدة. لو كانت سيئة لما توجهوا إلى الحياة المدنية وحجزوا المكانة التي يتمتعون بها اليوم» لوكاشور. وفيما تعلق بالموضوع يتذكر بيار أوفري الطابع الواقعي للأفلام التعليمية، والتي وإن لم تكن قد صُنعت من أجل تقديم الطوبوغرافية الجزائرية، فإنّها كانت تُشير إلى التقنيات المستعملة على أرض الواقع في الحرب :

«كانت الأفلام التعليمية أفلاما عامة حول المعارك والتدابير الواجب اتخاذها أو هذا العتاد أو ذاك. أذكر بأننا صورنا فيلما حول لانتاك (l'Antac) والصواريخ الموجهة، كان الأمر مجرد كيفية عمل الجهاز وقدراته. لم يعد الأمر يشير إلى فكرة «مثل هذا سنقتل الفلاقة». كل ما كنت على علم به بأنّ هذه الأشياء كانت تُرمى من طائرة داسو 315 من أجل تفجير المغارات التي كان يختبئ فيها الفلاقة. كانوا يحددون مكان المغارة، يطلقون القذيفة ثم يتم توجيهها عن طريق التحكم عن بعد بغرض إدخالها داخلها لتُفجر هناك. كنت أعلم بأنها أعدت لهذا الشيء، لكن الاستعمال لم يتم تحديده، قد تُستعمل لأغراض أخرى».

بالنسبة أيضا لإنريكو إيزاكو فإنّ الأفلام التي أخرجها لم تتمحور حول «الجزائر»، لكنها تتوافق تماما مع الصراع الدائر :

توجد ثلاثة أنواع : الدورية التي كان من المفترض تواجدها بالجزائر لكنها كانت تواجه مشاكل تقنية، مراكز المراقبة أيضا، وهي مراكز قيد البناء أو موضوعة على قمم الهضاب لمراقبة الأراضي، ولالات (l'ALAT) [الطائرات الخفيفة للجيش البري] وهي بداية لمظلة الجيش البري، الطائرات من نوع البروسار، والطائرات ذات المحرك الواحد التي استعملناها بالهند الصينية لنستعملها بكثرة في الجزائر من أجل المظليين. كل أنواع الطائرات العمودية المستعملة بالجزائر، لابانان

وسيكورسكي ولالوات، والطائرات الاستطلاعية، لقد قمنا بإحصائها ككل العتاد الموجه للجزائر ولست أدري لماذا بالضبط».

أما فيليب دو بروكا فلقد كان على علم تام من جهته بالنزاع القائم : «لقد أنجزت فيلما حول الحرب المضادة لحرب العصابات[392]، وقد استوحيته من حرب العصابات الفيتنامية. نعم كان فيلما مُكيفا حسب الوضع، والدليل أن الجيش «ربح» الحرب عسكريا» (استبيان).

وحينما سُئل روبير إينريكو حول إنتاجه لفيلم تعليمي، لا يمثل حالة من حالات الضمير أجاب : «لدي نظرة تقني. أنا رجل عسكري تشتغل مهنتي في صناعة الأفلام وعليه أقوم بإخراجها. وفي اللحظة التي يكون فيها الموضوع غير سياسي ليس علي اتخاذ أي موقف، حينها أحاول تمرير الرسالة بأحسن ما أوتيت من علم. أما إذا طلب مني إخراج فيلم للدعاية حول حرب الجزائر فسأرفض حتما، الأمر واضح وجلي». يتعبر روبير أن الفيلم الذي أخرجه حول الرادارات وتدمير مجموعة من الفلاقة « إعلاما عاما لم يكن موجها ضد الجزائريين». هو إذن لا يطرح أية أسئلة حول المتصارعين في فيلمه في حين أنّ هذا النوع من الأفلام كان بالإمكان استعماله سواء لأغراض تعليمية أو دعائية في قلب الجيش في حد ذاته من أجل شحذ اهتمام وقتال الجنود. أما فيليب دو بروكا (الذي كان مراسلا وأخرج فيلم الحرب المضادة لحرب الشوارع سنة 1957، فقد أعرب عن ندمه بالقول : «أنا نادم على أنّ أفلامنا كانت موجهة تماما لتمجيد وفعالية الجيش الفرنسي وإدارة الجمهورية» (استبيان). وهو الندم ذاته الذي أكدّه عام 2003 في الفيلم الوثائقي الذي أخرجه أندريه قازوت ، إحلال السلم بالجزائر : «قد لا أكون قد أنجزت عملا بكاميرتي، لست فخورا بذلك لأنّني كنت أسير في تيار الدعاية الفرنسية. في الأخير لم أعد أرغب في ذلك، لم أعد أرغب في الذهاب للأفلام الوثائقية. أما بخصوص المعنويات فكنت أكثر فأكثر خادما ... كنت شبيه غوبلز (وزير الدعاية السياسية

النازية) أي بعبارة أخرى : الدعاية، الدعاية. لا توجد كلمة أخرى لوصف ذلك، وبالأخص دعاية ما كانت لتعطي نتائجا، ولا فائدة ترجى منها»[393].

وفيما تعلق على وجه الخصوص بالأفلام الإعلامية حول الجزائر والإيديولوجيا التي كانت تروج لها يقول بيار أوفري : «بالطبع كانت لها رسالة، ولكن رسالة بحجم أغنية صبيانية أغنية «أسطول العلم الصغير». أكيد حينما أشاهد فيلم أس أو أس هيلِيكوَبتر التي لا تكتفي بجلب الجرحى في أعماق الواد سواء كانوا مسلمين أو فرنسيين، بل تقدم المساعدة الطبية المجانية. [...] كانت أفلاما صغيرة وجيدة. متوسطة، بل نوعا ما جيدة. تنبهت بعدما غادرت المصلحة السينماتوغرافية للجيش إلى أنّه في بعض الأحيان كان الأمر صبيانيا نوعا ما. لاحقا اتخذت مسافة من الوضع، لكني أرى أنها كانت أفلاما نزيهة». أما فيما يخص مسألة تمثيل هذه الأفلام لحقيقة النزاع بالجزائر فهو يتحدث بصراحة : «إطلاقا. أعتقد بأنه علينا التعمق في طريقة تفكير تلك الفترة. ما كان يهم هو فرنسا. هل كانت تعبر كفاية عن واقع الصراع بالجزائر؟ بالمنطق الحالي سنقول لا، أما بمنطق تلك الفترة فلست أدري. كل الصحافة في تلك الفترة كانت تحت الرقابة، سواء المكتوبة منها أو المصورة، إذن واقع الصراع بالجزائر ... أننا كنا نعيش تحت الرقابة». وفي الاستبيان أجاب أحد المجندين المجهولين بالسلب على سؤال ما إذا كانت الأفلام تقدم صورا قليلة عن حقيقة الحرب : «من المنطقي أن نقدم الجانب الإيجابي من الأشياء أي التعاون وليس «الحرب» البطيئة ونتائجها الوخيمة».

ويُقدم فيليب دو بروكا الذي يظهر في الفيلم الوثائقي لأندريه قازوت انطباعاته بعد مشاهدة مقطع من فيلم السلام في الجزائر (من إخراج جاك مانلاي : «أتسلى حينما أسمع مرة أخرى كل هذا ، إنهم دائما يعلقون حول ...فرنسا، الأعلام الخفّاقة، التأكيد على أننا كنا نربح هذه الحرب ضد لقطاء إرهابيين، شعب لا يطالب إلا بشيء واحد بأن يصبح فرنسيا،

وبالتأكيد تفادي عرض عنف الجيش الفرنسي»[394]. ويتذكر رونيه باي ، وهو مصور–غير تابع للمصلحة السينماتوغرافية للجيش عمل بالجزائر خلال الحرب بصفة مصور داخل وحدات مختلفة من البحرية الأفلام الناعمة حول الحركيين «التي كانت تفوح منها رائحة الدعاية». «كانت الوحدات سعيدة بأننا نتحدث عنها، لكنّ الأفلام لم تعكس أبدا واقع الحرب، الاحتفالات المتعددة والعمليات الكبرى التي لا تمثل شيئا مقابل «العمل الحقيقي» الذي يقوم به المصورون داخل الوحدات»[395].

لم تقنع إذن الدعاية العسكرية المصورة المركزّة حتى الأشخاص الذين كانوا مكلفين بإخراجها أو تصويرها أو تركيبها لأسباب متعددة، من بينها غياب التفكير السينماتوغرافي المطلوب، والتنسيق بين الإمكانيات على مستوى المصلحة السينماتوغرافية للجيش وقيادة الأركان. بالنسبة لوالتر سبور المركب بالجزائر العاصمة للأخبار ولفيلم ما وراء الأسلحة :

كانت تفاهة، في تلك الفترة يمكنني القول إنها تفاهة تامة. لم نقم بشيء سوى المراوحة أماكننا. لم أكن أعلم من أين كنت أتلقى أوامري، أنا شخصيا لم يُقدم لي أي أمر. أما الآن وبالنظرة الشاملة التي أمتلكها اليوم، إذا طلب مني تقييم إمكانية إنجاز أفلام مع توفير الوثائق التي كانت تصلني، فيمكنني الجزم أنه كان بإمكاننا تقديم عمل متين بطريقة أو بأخرى. أعتقد بأن الدولة الفرنسية لم ترغب أبدا في القيام بأي شيء. وهذا ربما ... هو فخر لها ولكن أيضا قد يكون ضربا من الغباء.

ويشاطر جيرار ريناتو الرأي عينه، حتى وإن كان هو نفسه قد أخرج واحدا من «أكبر» الأفلام العسكرية حول الدعاية، وهو يشير بالخصوص مثل والتر سبور إلى الأهمية الكبرى وغير المفهومة بفرنسا لمهنة التركيب :

لم يكونوا أبدا جيدين في الدعاية، علينا أن نتحلى ببعض النزاهة. كان بإمكاننا تعلم بعض الدروس من الأمريكيين أو الألمان إبان الحرب الأخيرة، لأنهم في هذا السياق ... كانوا ينجزون نشرات يمكن أن نقول عنها إنها ... كاذبة. لا أتذكر بأننا نشرنا أخبارا كاذبة، أقول ذلك بكل صراحة. لم نكن نخادع. [...] ما كان يأتينا من الجزائر العاصمة كانت روبورتاجات بحق [...]. بالتأكيد كان يوجد

بالنشرات بين الحين والآخر رسائل كلاسيكية من نوع : لقد استعدنا كذا وكذا، عاد الأمن إلى مدينة الجزائر العاصمة، إلخ. ولكنها دعاية قاعدية، محددة وغير مفرطة.

وَسم «الفاعلون» إذن بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش الجيش بأنّه المسؤول عن الفعالية الضعيفة للدعاية. وأجاب بيار ويليمن حينما سُئل عن معرفته بكيفية سير العمل النفسي بالجزائر : (كنا جزءا من ذلك، وما فيلم [ما وراء الأسلحة] إلا وسيلة لذلك، ولكنّ الأمر أيضا ليس سلاحا سريا بل الدعاية بالكلام المعسول وتكرار الأشياء نفسها وإبراز الأمثلة السيئة ... ولكن لم يكن في ذلك أي شيء خادع). إنّ فكرة المثالية هذه يتحدث عنها أيضا والتر سبور :

لم أشاهد فيلما «دعائيا» قط عدى تلك الملونة، ولو شئت فقل فيلم [السلام بالجزائر]، عمل نفسي قليل موجه للمجندين حديثا الخائفين من الذهاب إلى الجزائر، هذا هو [...] الرسالة كبيرة بهذا الحجم. أوه بالنسبة للأميين ... حينما كنت أتعلم كان عددنا مائة وعشرة، سبعة فقط كانوا يجيدون الكتابة والقراءة والباقي أميون. قاموا جميعا، كان ضجيجا عارما، قلت في نفسي في أيّ مكان وقعت؟ بالنسبة لهؤلاء الناس ربما ...

إنّ هذه النظرة الواعية والخالية من الأوهام حول الدور السينمائي الذي كُلف به الجيش خلال الحرب، وجب ربطها بظروف العمل ذاتها في الجزائر بالنسبة للشباب العاملين أو المركبين أو المخرجين الذي عملوا في تلك الظروف. فبالفعل إنّ حقيقة الصراع فوق أرض الواقع، بما في ذلك غرابته، هي التي حددت الحكم النهائي لهؤلاء الرجال حول التنظيم العام وأهداف السينما العسكرية. سنهتم إذن الآن بالخصوص بأولئك الذين عاشوا في الجزائر لمدة طويلة وبنظرتهم إلى مصلحة السينماتوغرافية للجيش. إنّ تذكير جاك مانلاي بعمل المصلحة السينماتوغرافية للجيش بألمانيا هو جد مهم في هذا السياق، لأنّ هذه المصلحة التي نُقلت من

بادن بادن إلى الجزائر العاصمة هي التي شكلت القاعدة اللوجيستيكية للمصلحة السينماتوغرافية للجيش، غير أنّ الظروف كانت مختلفة تماما :

كان الأمر بألمانيا أكثر إثارة للإهتمام ففي ألمانيا قمنا بأشياء جيدة لأنّ المال كان موجودا بوفرة، هو مال الاحتلال، كنا ننجز لفافة ملونة كاملة حول أخبار القوات الفرنسية بألمانيا خلال الأسبوع! [...] كنا ببادن وفي منطقة بافاريا التابعة لميونيخ يتم التحميض، كانوا يستضيفوننا لمدة ثلاثة أيام يصححون لنا فيها الألوان مشهدا بمشهد. كنت محظوظا لحضور تصوير فيلم لولا مونتاسكان الأمر فاخرا جدا. أما فيما تعلق بالروبورتاجات فلقد كان لكل واحد منا شاحنة صغيرة من نوع مرسيدس وسائق. لقد كنا فعلا في عالم آخر. إذن إذا كنت شابا وقُدم لك جهاز 35 ملم مجهز بالألوان وكل مايلزم فأنت بهوليوود! كان الأمر رائعا.

وحينما وصل إلى الجزائر في 28 أفريل 1956لاحظ مباشرة الفرق :

لقد وصلنا إلى بلد في حالة حرب. الأمر كان في غاية البساطة [...] أعتقد بأننا كنا جزءا من الميزانية الفرنسية، هذا كل شيء. لقد شاهدت بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش بألمانيا أروقة ممتلئة بآلات التصوير من نوع أريفليكس، لم نكن ندفع شيئا كان الألمان بموجب مبدء التعويض عن الحرب يدفعون كل شيء. كانت هنالك صالة كبيرة بعمال ألمان وكانوا هم من يتكفل بمصاريف التحميض.

التغيير بالجزائر إذن «كبير» : (لقد وصلنا دون أي شيء، كنا نسير في الطريق مع كاميراتنا أرفليكس كغيرنا من الناس، ثم جاءتنا سيارة الجيب، ثم لا شيء ...) وهو بالرغم من ذلك حريص على التأكيد : (لا، كانت بعض المعدات موجودة ولكن قيل لنا مباشرة «أنتم مراسلون صحفيون عسكريون» إذن كان الأمر واضحا، متابعة الأخبار اليومية. كانت لنا الوسائل نفسها التي يحوزها شخص منْ الأنباء الفرنسية، مع كاميرا أريفليكس واللفافات والبطارية وهذا هو كل شيء[396]. لم تمنح لنا معدات أخرى باستثناء حينما نقوم بشيء محدد مثل تصوير الطائرات العمودية[397]

أو الآليات المصفحة. أما من الناحية المادية، لا أعلم تماما كيف كانت تسير الأمور ولم نكن نلقي لذلك بالا).

استفاد والتر سبور بصفته مركبا من العتاد الألماني المستقدم إلى الجزائر العاصمة، حتى وإن لم يعمل شخصيا بألمانيا. وهو يتذكر من جهته بأنّه عمل في ظروف أحسن بكثير من الظروف الموجودة في صناعة القطاع الخاص بفرنسا.

استرجعت المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر من الصناديق الألمانية علاوات الحرب ممثلة في العتاد، مع قدوم حرب الجزائر تم ترحيل

كل ما كان ببادن بادن-قسم السينما-إلى الجزائر مع شاحنة للصوت مجهزة كليا من نوع تيليفونكن أو قروندیج (Telefunken، Grundig) وشاحنة كومبي فولكس فاقن رائعة (combi Volkswagen) وصالة رائعة لتركيب الأفلام الأصلية، ومصلحة الصور الرائعة أيضا. كل الكاميرات كانت من نوع أريفليكس، وكل آلات التصوير كانت من نوع روليفليكس (Rolleiflex)، وكانت لدينا أفلام أغفا (Agfa) وورق للطبع. كل ذلك كان علاوة من علاوات الحرب جلبناها إلى الجزائر. كان لدينا تجهيز ... أما فيما تعلق بالتركيب [كما ورد] فقد كان عندي آلتي ستاين باك (Steinbeck) ذات الصحون مع قراءة مزدوجة للصوت، وقارئ للصوت مستقل، أما آلات الوريتون الفرنسية الصنع بالمقارنة معها فكانت ...، علبتا أشرطة للصوت، والصورة الرائعة على الشاشة الكبيرة، كانت لدينا اثنتين من هذه الشاكلة في قاعة التركيب.

لابد من القول بأنّ ظروف العمل هذه ليست هي نفسها ظروف العمال : (لم يكن لدينا عمل خارق للعادة، أقولها لكم منذ الآن، كنا نذهب بين الحين والآخر إلى الشاطيء. نعم ولكن كنا نقوم بعملنا. عدى ذلك قد يمر علي شهر أو شهرين دون تركيب أي شيء، كنا نركب مجلة في

ثمانية أيام، إذن في الشهر الذي يلي ذلك لم نكن نقوم بشيء، خلال ثلاثة أسابيع كنت أذهب إذن لإنجاز روبورتاجات في الجبال).

كان من المفترض لدور المصلحة السينماتوغرافية للجيش المدمجة بالمكتب الخامس لقيادة أركان الناحية العسكرية العاشرة، بأن يتسبب في تفعيل حراك لإنتاج الصور المرتبطة موضوعيا بفكرة الجزائر الفرنسية. ففي ذاكرة المجندين حضور العمل النفسي في كل مكان أمر واضح، وكذلك الأمر مع تورط رئيس المصلحة السينماتوغرافية للجيش منذ سنين النقيب روي في انقلاب شهر أفريل 1961. يذكره جاك مانلاي روني روي بكلمات إيجابية : «كان رجلا طيبا، لست أدري ماذا حدث لعقله لاحقا ولكنه كان يساعد الشباب، مفعم بالحيوية، أما أنّا فلقد انتشلني من الحضيض بأن جعلني أعمل ما كنت أعمله»[398]. بالنسبة لوالتر سبور بقلب المكتب الخامس : (جُرد الجميع من رتبهم العسكرية بما فيهم روي عقب محاولة الانقلاب. جُردوا نوعا ما من رتبهم. لقد عوقبوا جميعا) وفي ذاكرته كان المجندون المرسلون من إيفري إلى المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة على قلتهم الأشد معارضة للتوجهات المتشددة :

لا، هذا ما قمنا به بمصلحة السينماتوغرافية للجيش. عندما أحسسنا بأنّ المشاكل قادمة قلنا لأنفسنا (ما هذا العبث؟). ثم نظمنا أمرا لن أقول لكم مع من قمنا به وكيف، لكننا رحلنا إلى فرنسا. لم نكن معنيين مطلقا بذلك الأمر. إذا بدأت فرنسا بمقاطعتنا بحصار قاري، قلنا كل هذه الفوضى للأقدام السود ... «)». كنا قد أعددنا للقتال، لم يكن يعنينا كل ذلك. كنا أكثر اطمئنانا في مجموعات من خمسة إلى ستة أشخاص. قمنا بحجز كل ما يلزمنا [...] لم نكن مسلحين، لم نكن عسكريين ... الأمر شديد التعقيد. ولكننا كنا مستعدين في حالة ضربة قاسية للعبور والرجوع إلى منازلنا، لكن الأوضاع تحسنت فعدنا إلى باريس. بالنسبة للنقيب روي، أنا آسف للأمر، لقد كان رجلا عسكريا أخذه رجال بهذا الحجم. أما نحن فلم نقم بثورة كان فقط موقف انسحاب.

شاهد جيرار ريناتو الذي كان يعمل سنة 1960 على فيلم ما وراء الأسلحة هو أيضا تشكل مجموعات المصالح المختلفة تماما، على كل ضفة من ضفتي البحر المتوسط :

كنا نشعر بأنّ الأوضاع لم تعد تسير كالمعتاد بين مصلحة السينماتوغرافية للجيش [بإيفري] التابعة لباريس والتابعة للوزارة، والمصالح الأخرى هناك ومنظمة الجيش السري [399] الذين قاموا بالتخطيط لكل شيء.. أما أنا ففيلمي انعرج فجأة إلى شيء قد يُعد حكما، لم يكن فيلما تعليميا فقد كنا ننجز الأفلام التعليمية هنا ولم نكن نتنقل لإنجازها هناك. إذن كان الحضور. «قمنا بهذا الأمر أو بذاك » نعم، ولكن كانت هناك بعض النقائص فيما كنا نقوم به. وفي الأخير لم ترغب مصلحة السينماتوغرافية للجيش في التطرق إلى كل النواحي السياسية لأنها وجدت نفسها في موقف حرج، كانت في غاية الإحراج. إن اهتمامي فقط بمهنتي التي تستهويني ورغبتي في أداء عملي على أكمل وجه كان من شأنه أن يُزعج البعض، ماذا ... لم يقتصر الأمر على ذهابنا إلى الجبل وإطلاق النيران، كانت فرقة الكوموندوس شال في ذلك الوقت ... لم أكن مراسلا حربيا كنت أقوم بفيلم مؤسس.

بعد محاولة الإنقلاب واستخلاف النقيب روي بأحد الملازمين أصبحت استعادة سيطرة المؤسسات المدنية على هيئات العمل النفسي شبه تامة. وتُعد شهادة برنارد ميال أيضا مثيرة للإهتمام لفهم طريقة عمل وسائل الإعلام مع نهاية حرب الجزائر، وذلك في إطار عمراني بالأساس وفي أجواء حرب أهلية. أسس بعض الأوروبيين المتشددين مع بعض العسكريين منظمة الجيش السري وقاموا بنشر الرعب في المدن مستخدمين في ذلك طرق العمل والحرب النفسية التي تعلموها في السنوات السابقة : (نعم، أجبرنا على التنقل مسلحين بسبب منظمة الجيش السري، كان يُنظر إلى المصورين نظرة سيئة ولكن لم يواجه أحد منهم أي مشاكل). وبقي بالجزائر إلى غاية الرحيل الكامل للمصلحة السينماتوغرافية للجيش في نوفمبر 1963 وهذا ما يشير إلى الدور السياسي للمصلحة بعد الإستقلال.

قمنا بالتصوير إلى غاية رحيلي. أعددنا عددا لا بأس به من المجلات ثم صورنا الاستقلال، لم يكن يحق لنا ولكننا وضعنا أشرطة على سواعدنا تحمل شعار حزب جبهة التحرير الوطني ثم ذهبنا لتصوير الروبورتاجات. لم يقولوا لنا شيئا لقد وضعنا ألوان جبهة التحرير الوطني فوق شاحنتنا وهكذا ذهبنا. في الجزائر العاصمة كنا نعرف القصبة كنت أعرف أحد المسؤولين السياسيين وبرفقته كنا نتجول في الجزائر العاصمة. [...] لم يكن رؤساؤنا على علم بذلك بالضرورة ولكن ومع مرور الوقت تعرفنا على الناس بصفة شخصية[400].

تجنيد مختل

تجلت مشكلة تجنيد العمال ونوعية العناصر البصرية التي تمنحها المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر بشكل مبكر وبصفة ملحة ومستمرة خلال كل مدة الحرب. وإن كان عمل المصلحة خلال حرب الجزائر يشبه طريقة العمل مع نهاية حرب الهند الصينية فإنّه يختلف عنها في نقطة أساسية : تم تعيين بعض الرجال في الهيئة المشكلة حديثا ولكن لأسباب مختلفة تماما (التجنيد الإجباري أساسا) لم يتعلق الأمر دائما بالسينمائيين أو العمال الأكفاء كما كان الحال عليه بالهند الصينية. إنّ هذا النقص في التكوين يفسر جزئيا الإنتاج المختل. فبالنسبة لمسؤول الإعلام العسكري بباريس كان الوضع في ديسمبر 1955 أبعد ما يكون عن الكمال فيما تعلق بالمادة الخام التي صُورت بالجزائر والموجهة للمنازل المدنية : «بعض الأفلام حول الأحداث الجارية صورت بشمال إفريقيا في إطار العمليات. وهي في غالب الأحيان غير قابلة للاستعمال لأنّ الموزعين يرفضونها في الغالب. من المقرر إذن إلغاء تصوير هذه المشاهد وتركيز المجهودات على واحد أو عدة أفلام وثائقية ذات السيناريو»[401]. وبهذه الفترة لم تستقر المجموعة كاملة بالجزائر العاصمة ولكنّ الانتفاضات استمرت في الانتشار حول نوعية عمل العاملين[402].

يشرح جيرار ريناتو ، مخرج فيلم ما وراء الأسلحة طريقة الالتحاق بمصلحة السينماتوغرافية للجيش :

كان الالتحاق بمصلحة السينما يتم سواء عن طريق المحسوبية وهذا أمر موجود، أو لأن المترشح قد مارس السينما من قبل. فهم كانوا بحاجة إلى أشخاص لإخراج أفلام. إذا كنت من أولئك الذين استفادوا من التأجيل فحظوظك في الحصول على خبرة هي أكبر منها لو ذهبت إلى هناك وعمرك 18 سنة. كان بالإمكان البقاء ستة أو ثمانية أشهر ومحاولة تعلم المهنة في عين المكان نظرا لتوفر أفلام تعليمية، كان كل شيء موجودا. بإمكانك صقل مواهبك ثم سيرسلونك سواء مع متعاقدين خارجيين، وفي حالة ما إذا وثقوا بك يرسلونك بمفردك، كما كان الحال معي لأنّه كان لي ماض سينمائي مما جعلهم يثقون بي لإنتاج الأفلام.

يشرح بيرنار ميال، المصور في القوات الجوية قبل الالتحاق بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش والذهاب إلى الجزائر، من جهته طريقة التحاق أكثر عسكرية بسبب شح الكفاءات :

خلال نزاع الجزائر أرادت المصلحة السينماتوغرافية للجيش أن تتجهز بعمال تخرجوا من مدارس مثل فوجيرار (لويس لوميارو معهد الدراسات السينمائية العليا لأنّها استعانت خلال النزاعات السابقة سواء الحرب العالمية الأولى أو الثانية أو حرب الهند الصينية بالمختصين الذين كانوا مجندين أو المتطوعين منهم بالجيش. أمّا بالنسبة للجزائر فلم يكن هناك أحد فقالوا لأنفسهم «سوف نُكونهم»، واستعانوا بأشخاص من القوات الجوية ومصورين. لقد وقع الاختيار علينا، تم احضار الأولين أو الثلاثة الأوائل إلى باريس، تابعنا دروسا بفوجيرار وبمعهد الدراسات السينمائية العليا. بعد ذلك تلقينا تربصات وتكوينا حقيقيا حول السينما. وفي سياق تلك الفترة التي لم يكن فيها المجال السمعي البصري متطورا، كانت السينما عالما مصغرا، مجال ضيق تشتغل فيه بعض العائلات.

وعليه فإنّه ليس غريبا في إطار حرب دامية كانت فيها القوات المسلحة مقحمة بشكل واسع أن يُنظر إلى رجال المصلحة السينماتوغرافية للجيش على أنهم «المختبؤون»[403]. ويؤكد بيار ويلمين هذا التشخيص :

كنا في نعيم وكنا نخجل من زملائنا الذين كانوا بساحات المعارك لأننا نحن كنا نذهب إلى ألب دوواز للقيام ببعض تجارب إطلاق النار على الثلوج، كنا كالأطفال المدللين. كنت مع أحد الشباب [...] الذي أصبح لاحقا واحدا من السينمائيين اللامعين في تصوير الحيوانات، في ذلك الوقت كان مجرد وريث مصانع الجبن بل. كنا نسير بسيارة BM19 المكشوفة، عشنا حياة القصور [...] بعدها قمت بإخراج فيلم حول الدبابة AMX ثم الكثير من لعب الجنود ولعب البريدج بالثكنة. كنا في ثلث الوقت فقط نذهب في مهمة. كنا نقوم بالتصوير لمدة أسبوعين أو ثلاثة أو أربعة إلى خمسة أسابيع ثم بعد ذلك كما نمر بأشهر من الفراغ ...

يتضح من ذلك إذن بأنّ المصلحة السينماتوغرافية للجيش هي المكان الأنجع لتفادي الترحيل القصري إلى الجزائر إذا لم يكن قد عفي علينا[404]. وحتى بالنسبة للذين يذهبون إلى الجزائر فالفرق شاسع : يتذكر جاك مانلاي وهو عامل بالجزائر ومخرج، بوجود «صفة نوعا ما هجينة» : «كنا جنودا من الدرجة الثانية نحمل شارة خاصة، وكان الضباط في استقبالنا [بمصلحة السينماتوغرافية للجيش] كما في ألمانيا على كل حال ... كانت لنا صفة خاصة فلم نكن جنودا بالجبهة. كان لي صديق مقرب خدم لمدة سنتين بالجبهة، كان ذلك جحيما .. لا أقول بأننا كنا مفضلين ولكن بعض الشيء ... «. يشير جيلبار كيكوين في كلامه أيضا إلى «الآخرين» الذين لم يحالفهم الحظ في أن يلتحقوا بمصلحة كمصلحة السينماتوغرافية للجيش والذين كانوا مجبرين على الرحيل :

كل أصحابي الذين لم يكونوا يميلون إلى السينما كانوا هناك . كنا مختبئين جميعا. يمكنني أن أقول ذلك الآن، في ذلك الوقت كنا مختبئين تماما. إذا كانوا نزيهين فسيقولون لك ذلك جميعهم. كان ذلك مخبأنا وكان مكانا عسكريا نوعا ما.

كان هناك نداء الصباح ... [هز كتفيه] كنت مرتاحا جدا في ذلك المكان لدرجة أنني كنت أستطيع العودة إلى المنزل في كل ليلة، ولكنني كنت أنام بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش، أنا لا أمزح «إن لم يرق لي الأمر كنت لا أعود». لا أذكر أي شخص تغيب لمدة ثمانية أيام.

وبما أنّ حقيقة «الاختباء» ينجم عنها صعوبة التعيين بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش، فإن المحسوبية هي من تتحكم في»تفضيل» شخص ما لا علم له في أغلب الأحيان بالسينما. «كانت لدي خبرة سنتين في هذه المهنة فقط، ولكن كان ذلك أحسن من أولئك الذين لم يلمسوا كاميرا في حياتهم. لم يلمسوا في حياتهم جزءاً من الكاميرا وكانوا يأتون بفعل المحسوبية ولأن صاحب أبيه كان وزيرا ... لن أصرح بأي أسماء! كان الشباب بالتركيب يقولون : «تعال كيكو، تعال فأنا لا أفقه شيئا» كان الأمر بالغ البساطة». ومع ذلك فإنّ المعرفة بالمهنة لا تغني عن دعم بعض المعارف من أوساط السياسة أو السينما كما يكشف عن ذلك تردد جيلبار كيكوين : «التحق الكثير منهم عن طريق المحسوبية. أنّا لم أدخل عن طريق المحسوبية ... بل بعض الشيء فأبي كان يعمل بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش قديما، كان ذلك أمرا لا بأس به، وكان أحد الممثلين العاملين بمصلحة السينماتوغرافية للجيش من قدمني إلى العقيد لكي أختار بسرعة لأنه لا يستطيع أن يختار أكثر من ما يحتاج إليه من أشخاص. أعتقد بأنّ عددنا كان ثلاثمائة، ماكان يقدر على أكثر من ذلك». في نوفمبر 1959 تُقدم رسالة من العقيد أندريه قائد المصلحة السينماتوغرافية للجيش قائمة بعمال المصلحة «الواجب تفضيلهم» مع التنويه بأن «المحسوبية» لن يكون لها دور في الالتحاق بالمصلحة[405].

بالنسبة لأحد المجندين بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش بإيفري خلال وقت الحرب فإنّ رداءة نوعية الأفلام تُرد إلى طريقة التجنيد : «هذا مع أننا متسامحين مع النوعية التقنية لأفلام تلك الفترة. كانت الظروف ولاشك

قاسية. أُرسل بعض ضباط الصف غير المكونين في مهمة إلى الجزائر...» (L. Chrétien، الاستبيان). بالإضافة إلى عدم الخبرة التقنية غابت الخبرة العسكرية في إطار حرب دامية لم يُهيأ لها بالضرورة مجندو المصلحة السينماتوغرافية للجيش الذين عادة ما يُعينون في الروبورتاجات. وكما يُشير إلى ذلك الجنرال سالان في مارس 1957 إلى مصلحة العمل النفسي والإعلام للوزارة فيما تعلق «بتجنيد مراسلي مصلحة السينماتوغرافية للجيش» :

> إنّ التجربة التي نقودها منذ الفاتح ماي 1956، وهو تاريخ إنشاء فرع المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر، تبين لنا وجود بعض السلبيات الناجمة عن طريقة تجنيد المراسلين السينمائيين والمصورين. مرد هذه السلبيات كلها إلى صغر سن وعدم خبرة المجندين بمصلحة العتاد الذين عُينوا مباشرة بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش بعد التكوين القاعدي المشترك. وإذا كان هؤلاء الشباب لا باس بهم من الناحية التقنية فإنّ طبيعة مهمتهم في حد ذاتها تفرض عليهم إتخاذ بعض المبادرات والاتصال بقيادات الأركان الأكثر رتبة منهم في كثير من الأحيان. بهذه الطريقة هم خارجون عن أية مراقبة أو إدارة لمدة طويلة، غير أنّ قلة خبرتهم العسكرية لا سيما على المستوى العملياتي تحجب عن أنظارهم الأهم على حساب التفاصيل[406].

بالإضافة إلى صعوبات التجنيد تُضاف إذن تلك المتعلقة بالغموض الإديولوجي الذي يعمل فيه غالبا هؤلاء المصورون الشباب قليلو الخبرة. وهذا ما يسمح بالفهم الجيد لنوعية موادهم الخام. وعلى عكس ما كتبه سالان فإنّ هؤلاء الشباب ليسوا «جميعا مرضيا عنهم» لأنه غالبا ما يصدر الحكم على أعمالهم بأنها لم تُخرج جيدا (مع الكثير من الأخطاء أثناء تصوير المشاهد) وهي قليلة الإفادة وكثيرة التكرار على وجه الخصوص. ما يمكن استخلاصه من الحديث إلى العديد من قدماء العاملين بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش هو ذاك النوع من الالتباس سواء فيما تعلق بأوامر المهام التي يتلقونها من رؤسائهم أو حول الإخراج في حد ذاته الذي تُركت لهم حرية تقدير طريقته. ويُقدم جاك مانلاي ، الذي أخرج فيلم

السلام في الجزائر بصفته مدنيا بعد آداء الخدمة، رؤية هي بدون شك الأكثر شمولا حول عمل المتعاملين في حرب الجزائر :

كنا الوحيدين الذين يُغطون العمليات العسكرية. [...] جل العمل كان يتعلق بأخبار الساعة أي بالعمليات العسكرية. لقد شهدتُ عملية بيجار بجبال الأوراس وعملية التوائم مع شال، كانت كلها عمليات[407]. يتلقى العمال أمرا بأداء المهمة ولكن لا يتلقون أي توجيهات حول النقاط التي عليهم أن يُبرزوها : «كنا نصور كل شيء وأي شيء، أقصد ... حينما تشاهدون إحدى العمليات ماذا تشاهدون؟ دبابات تطلق القذائف، وأشخاص يتقدمون بعسر فوق أرضية صعبة، هذا كل ما ستشاهده. ثم في مرة أو مرتين صورنا صفا من السجناء. لم نكن نصور شيئا في حد ذاته. [...] كنا نصور أحد ضباط الأقسام الإدارية المختصة (الذي كان يستقبل بعض الأشخاص، هي أشياء أجدها ... إن أعدنا مشاهدتها اليوم أعتقد بأنها أمور في غاية البساطة ودون أهمية.

كل شيء إذن كان مرتبطا «بأمر آداء المهمة» الذي ورد على لسان الشهود ولكنه كان محددا فقط بالوجهة. نحن بعيدون تماما عن الاحتراف الهوليودي للفرق السينمائية الأمريكية أو البريطانية.

لا يعلم جاك مانلاي الذي يتلقى أوامره لأداء المهمة من النقيب روي من أين تاتي الأوامر العليا، وهو يقدم شهادة على طريقة عمل غير فعالة لأنها لا تأخذ بعين الاعتبار العاملين في حد ذاتهم :

أعتقد بأنّه [النقيب روي] كان يتلقى أوامره من الحكومة العامة بالجزائر العاصمة أو من سلطة عسكرية بباريس. ليست لي أدنى فكرة ... لا أستطيع أن أقول لكم لماذا كانوا يُرسلوننا إلى هذه المهمة أو تلك. ليس فقط عدم قدرتي على القول لكم ولكن زيادة على ذلك عندما تكون شابا في مثل هذه الحالة فأنت لا تُفكر إلا في شيء واحد ألا وهو إنهاء العمل في أسرع وقت. كان لا بد للأمر أن يكون. كانوا يطلبون منا الذهاب إلى هذا المكان أو ذاك، لم نكن نحصل أبدا على توضيحات.

[...] حتى توضيح واحد. عند العملية ... كنا نتقدم إلى قيادة الأركان، كان أمرا مضحكا لأنّ الضباط كانوا يسألوننا : «أه، لدي هذا النوع من آلات التصوير أي

نوع من الحواجز الضوئية علي أن أستعمل؟» كان الأمر مهزلة. ثم نذهب لتصوير العمليات أي الناس الذين يُطلقون النار والمدرعات ...

بالنسبة لوالتر سبور، وهو مركب جد معتاد على مشاهدة المواد الخام التي ينتجها المتعاملون، الأمور في غاية الوضوح : « كنا نتلقى الأوامر لكي نصور... كنا نحصل على أوامر لآداء المهمة. حتى النقيب روي كان يتلقى أمرا بإرسال مراسل مصور ومصور بالكاميرا إلى مكان محدد، لكن كان لها خيار تحديد من سيذهب. هو كان يستقبل الأوامر. لا أعتقد بأننا كنا نتلقى الأوامر من باريس، لا أعتقد ذلك. كانت الأوامر تصلنا من الجزائر العاصمة. باريس كانت ... لم يكن لدينا أي اتصال بباريس». إذن كان المكتب الخامس هو الذي يقرر المواضيع التي تصور بحسب العمليات. «كانت الأوامر تصل من عند الجنرال سالان، فهو كان على رأس المكتب الخامس والمكتب الثاني والعمل النفسي والاستخبارات وهو كان أيضا على رأس جريدة البلاد والنشرة والمصلحة السينماتوغرافية للجيش، وعلى رأس الأخبار والسينما. أعتقد بأنّ كل شيء كان يأتي من سالان». ولكن وكما ورد في الأرشيف، فإنّ رئيس المصلحة السينماتوغرافية للجيش هو الذي كان يقرر وحده ما هي المواضع الواجب معالجتها. أما المكتب الخامس والمكتب الثالث ، وبعد سنة 1960 المصلحة السينماتوغرافية للجيش بإيفري وأو المندوبية العامة فإنها كلها لم يكن لها إلا دور مراقب (فيما تعلق بالأحداث الجارية وليس الروبورتاجات).

وفي سياق آخر، لم يكن يُبلغُ العاملون الذين يلبون هذه الطلبات لحساب المكتب الخامس بالاحتياجات الحقيقية لضباط العمل النفسي ويبدو بأنهم لم يكن لهم بهم أي اتصال. إذن ليس بوسع الجميع إلا أن ينتجوا صورا مختلة وغير متماشية مع جيش في حالة حرب، وهي الصور ذاتها التي يكون المكتب الخامس أول المشتكين من رداءتها. لاشك بأنّ هؤلاء الضباط كانوا يعتقدون بأنهم سيحصلون دون عناء على صور مماثلة لتلك

الملتقطة بالهند الصينية وفي سياق مختلف تماما ومع عاملين متحمسين، في حين أنّ «الحرب» لم تعلن بعد، وأن الأجواء والمعنويات مختلفة تماما في أوساط القوات بالجزائر. وإجمالا وبالنسبة لجاك مانلاي فإنّ عمل هذه الأخبار في حد ذاته كان متناقضا :

عندما أنظر اليوم إلى الخلف فلقد صورت القليل من العمليات العسكرية ... عملية التوائم، تذهب مع كاميرتك الصغيرة إلى أرضية تزيد مساحتها عن مئة هكتار. كانت تُسلم لنا سيارة جيب ويُقال لنا : «اذهبوا إلى ذاك المكان فالدبابات سوف تهاجم». كنا نصور أربعة دبابات تهاجم ... أتعلم شيئا، في علبة كاميرا أريفلكس لديك ثلاث دقائق وحينما كنا نعود بثلاث علب كان ذلك ضخما [...] إذن تلخيص أحد المعارك في دقيقة واحدة أو دقيقة ونصف كان يبدو لي أمرا طموحا جدا. كان الأمر غريبا بعض الشيء.

ويقدم برنار ميال، وهو أحد العمال في فترة نهاية الحرب، شهادة مشابهة : «كنا نعمل كما يعمل أي عامل في الأخبار في القطاع المدني لم تكن لدينا تبعية لأحد. ثم بعد ذلك لم نكن نعي جدوى ما قمنا بتصويره». وبما أن مهنته كانت عسكرية فإنّه حصل على منصب قيادي : «في الحقيقة كان المراسلون المصورون يعملون تحت إمرتي ولكن لست أنا من كان يعطيهم الأوامر للقيام بالروبورتاجات، كان يقوم بذلك إما بي408 (Py) أو رئيس الوحدة الذي يتلقى أوامره من رئيس ديوان قيادة الأركان». وبالطريقة نفسها التي شرح بها مانلاي شرح هو حال العملاء العسكريين وقد تُركو لأنفسهم :

ما أريد قوله هو أننا لم نكن نبحث عن التنظيم عندما تستجد الأحداث، كنا نذهب لنصور ونحاول ذلك قدر الإمكان، كنا نحاول تصوير الحقيقة التي كانت تحدث. في بعض الأحيان لم يكن الأمر بهذه البساطة. في بعض الأحيان كانت هناك مشّادات في الشوارع، كانت طلقات الرصاص في كل اتجاه، لم يكن في المستطاع مشاهدة أحد. [...] لنا بعض الفضل لأن العتاد كان ثقيلا وعندما لم

نكن نحمل معنا العدسات المخصصة للصور البعيدة، فهذا يعني بأنه كان علينا تصوير الأحداث بشكل سريع وعن قرب. كان ذلك أمرا خطيرا جدا.

ولكنّ الغاية من هذه الصور لم تكن بعد واضحة وهذا أمر كان من شأنه التأثير على عملية التصوير في حد ذاتها.

بالنسبة للعمال العسكريين المهمة المطلوب آداؤها هي ذات هدف مزدوج، لأنهم مطالبون بالمشاركة في الأخبار والأفلام الوثائقية أو الأفلام التعليمية حتى وإن كانت الأخبار هي التي تأخذ من وقتهم حصة الأسد. يُطبق عند إذن نظامين مختلفين تماما للإنتاج، من جهة على الأفلام «التي تم تشكيلها» ومن جهة أخرى على الأخبار ويَنصَح النقيب روي باستعمال عقلاني للسينما من أجل إنتاج الأفلام في حين يوجد بعض الغموض الذي يَلف تصوير الأخبار.

لابد من أن نفهم بأنّ العامل أو عمّال المصلحة السينماتوغرافية للجيش ليست لديهم أية وثيقة يستندون إليها [...] ويجهلون كل شيء عن المسألة فحتما ليس بإمكانهم لوحدهم خلال تمرين يجري في ظروف عادية أي بعبارة أخري بصفة مستمرة في الزمن من أن يُصوروا المراحل الأساسية والنقاط المهمة، ولا حتى إعادة تقديمها في تسلسلها المنطقي. إنّ أي موضوع من الموضوعات الذي هو في حاجة إلى «عرض» لا يمكن معالجته كروبورتاج. [...] وإذا أردنا فعلا إخراج فيلم وثائقي فإنّ أولويات لغة السينما تفرض علينا إخراج مشاهد مرتّبة ترتيبا خاصا بالفيلم انطلاقا من سيناريو معين. [...] إنّ استعمال اللّغة أو التعابير السينماتوغرافية يفرض علينا وجود تنظيم وطريقة لا يمكن الاستغناء عنها دون التسبب في مصاريف قد تكون معتبرة بالنسبة لنتائج هزيلة إن لم نقل معدومة[409].

يتعامل المخرجون الشباب دائما مع مستشارين تقنيين، وهم مختصون في المواضيع المتطرق لها بالأفلام، ولكن نادرا ما يكونون مختصين في التقنيات السينماتوغرافية، وأحيانا ما تكون علاقة المخرجين بالمستشارين التقنيين متوترة، كما يُشير إلى ذلك روبرت إنريكو بخصوص أحد أفلامه التعليمية :

أتذكر النقيب [...] قوات الكوموندوس البحرية بسان رافايال من أجل مراقبة فيلم حول الكمائن. كانت هنا هضبة كاملة بها ستة مائة جندي. نظر داخل الكاميرا وعندما لم يعد يشاهد أي رجل قال لي : «الآن يمكنك التصوير». قلت له ما كان ينبغي إذن إحضار ستة مائة جندي إلى الهضبة. أغضبه ذلك وقال لي : «إذا شاهدناهم نحن فالعدو سوف يشاهدهم». قلت له بأنه علينا أن نجد طريقة نجعل بها هذا الديكور الذي يبدو فارغا مليئا بالجنود، كبداية للهجوم إلخ. تطلب الأمر نصف يوم من النقاش لأشرح له بأنه في الصورة نفسها علي أن أشاهد جنودي الستة مائة، كان الأمر بهذا الغباء. للسينما قواعدها التي لا يمكن مخالفتها.

في هذه الحالة يتعلق الأمر بمجند صاحب خبرة معتبرة سبق وأخرج فيلما بفرنسا. وفي حالات أخرى متعددة لم يكن المصورون الشباب العاملون بالجزائر يمتلكون تقنية كافية لإنتاج صور قابلة للاستغلال، وهذه إشكالية يجب أخذها بعين الاعتبار بالموازاة مع تموين غير كاف من المصلحة السينماتوغرافية للجيش ، وهذا دليل على عدم الفهم الجيد لإنتاج دعاية فعالة، والتي تتطلب دائما مختصين.

عندما نستمع إلى العسكريين الشباب المكلفين بصنع المنتجات العسكرية، لا يمكننا إلا ملاحظة التناقض المتكرر والعميق بين رؤيتهم الشخصية والمخطط العام للعمل النفسي المعقد في حد ذاته، والذي من المفترض أن يذوبوا فيه. وعليه هل كان على الأفلام والأخبار التي أخرجها هؤلاء المجندون أن تتوافق تماما مع ما كانت تريده الوزارة من ناحية والمكتب الخامس من ناحية أخرى؟ سوف نهتم الآن بفحوى وموضوع الوثائق العسكرية وذلك من خلال الحرص على معرفة الخيارات التي اتخذها أولئك الذين عايشوا الأحداث، خصوصا الذين كانوا أحرارا في تصوير ما كانوا يرغبون فيه. هل وُظفت هذه الأفلام حقا لرسم صورة عن الجيش الفرنسي الذي تدخل بكل ما أوتي من قوة في حرب الجزائر، ناشرة بذلك نظريات ضباط العمل النفسي بقلب الجنود والسكان؟ سلطت الحوارات

مع المخرجين والمركبين الضوء على النقائص الرئيسية لنظام دعائي لم يخطط له بشكل جيد، وبالتالي أصبح غير فعال لأنّ المجندين كانوا مكلفين بصناعة دعاية لم يقتنعوا بها دون أي وسائل حقيقية أو رقابة أو توجيه.

عرض الحرب؟

فحوى الأفلام العسكرية

أمام الرغبات المتناقضة لجعل السينما «سلاح» قتال بالحرب النفسية ضد جبهة التحرير الوطنية، وفي الوقت نفسه شاهدا على التوجيهات الحكومية بخصوص الجزائر لجمهور أوسع، نتساءل عن فحوى الأفلام العسكرية؟ سنتعرض بالدراسة لمجمل الأفلام القصيرة التي أنتجتها المصلحة السينماتوغرافية للجيش وذلك بالمقارنة مع المنتجات المدنية الواردة بالفصل الموالي. الأمر إذن لا يتعلق بالتحليل المفصل للمحتوى السمعي البصري للأفلام الجاهزة بل هي محاولة فهم للتكوين الموضوعي لهذا الجزء الواسع[410].

تهدف الأفلام القصيرة العسكرية التي تعالج موضوع الجزائر في مجملها وقبل كل شيء إلى إظهار أسطورة جاليتين تعيشان مع بعضهما البعض بفضل الجيش تحت مظلة الجمهورية الفرنسية. قبل سنة 1958 كان القسم الإداري المتخصص هو من يُمثل أحسن تمثيل الرجوع إلى منطق أقرب إلى فكر ليوتي في «الدور الاجتماعي للضابط» ثم «الدور الاستعماري للجيش» الموروث من الفكر الإنساني الاجتماعي، أين يُصور المعمر نفسه فيه بأنّه «صانع سلام» في إطار احترام تقاليد الأهالي. إنّ هذا الموضوع عُدل قليلا بعد قدوم الجنرال ديغول إلى السلطة والذي يَعد الإصلاحات الاجتماعية والاقتصادية شرطا أساسيا، ولكن الشراكة بين الجاليات تبقى في قلب الانشغالات، على الأقل من باب الانتهازية السياسية. لأنّ

الجزائريين المسلمين هم من أصبحوا الممثلين الرئيسيين في الأفلام مهيئين بذلك الأذهان إلى انفصال البلدين على المدى القريب. وعليه وإن كانت السينما العسكرية في بداياتها أقرب إلى الفكر الإدماجي للحكومة العامة للجزائر والمكاتب الخمس فإنّها لم تتأخر في الالتحاق بالتغيير الذي بدأ في 13 ماي 1958 وقدوم الجنرال ديغول إلى السلطة. لم يكن الفيلم إذن أبدا وسيلة لنشر الصورة «المتطرفة» للجيش، ولكن على العكس من ذلك استعملت كناقل بسيط لفكر جمهوري متغير حول الحرب بالجزائر.

إنّ هذه الجزئية ضرورية جدا لفهم الأفلام التي أنتجتها مصلحة السينماتوغرافية للجيش : لم يتعلق الأمر بإظهار انتقام الجيش الفرنسي بعد حرب الهند الصينية والسويس، ولكن التأكيد على الرغبات الحكومية مع كل تطوراتها لكافة الجماهير المدنية والعسكرية. إذا كانت السينما تتأثر بكل سهولة بالانحرافات الفكرية، كما شهدنا ذلك خلال كامل تاريخ الدعاية عن طريق الأفلام، فإنّ سينما العسكر تبدو مخلصة لمبادىء الجمهورية (مع كل أكاذيبها حول الحقيقة بالبلاد) في حين أنّ جزءاً منها يصنعه عسكريون بعيدون عن النظريات الحكومية قبل وبعد سنة 1958. لا يسعنا إلا ملاحظة زيادة هذا الإنتاج العسكري حول الجزائر مقارنة بالإنتاج المدني. إنّ الأفلام العسكرية وإن كانت تظهر بشكل أكبر الجنود على الشاشة فهي تتبنى الأفكار السياسية «المسموح بها» التي تميل تدريجيا نحو اعتراف بالجزائر المستقلة.

تُظهر الأفلام التي أنتجها الجيش خلال حرب الجزائر عدة أنواع. فنحن نجد في أصل كل فيلم عُرض المواد الخام (les rushes) التي هي من الناحية النظرية الصور التي التقطها العمال والتي سنُتعرض لها بالحديث لاحقا. وانطلاقا من هذه المواد القاعدية أنتجت أفلام قصيرة تابعة لثلاث مجموعات مختلفة : الأفلام التعليمية والأخبار والأفلام «الوثائقية». من الصعب في غالب الأحيان وصف الأفلام المركبة بالأفلام التعليمية أو

الإخبارية أو الوثائقية، لأنّ بعضها ينتمي إلى كل هذه «الأنواع» في الوقت نفسه، والتي تهدف كلها بطريقة أو بأخرى إلى نشر فكر سياسي أو حربي. يمكن لقيادة الأركان من أن تعتبر الأفلام الوثائقية أفلاما تعليمية في إطار العمل النفسي كما شاهدنا ذلك، وهل أفلام أحداث الساعة إلاّ أفلاما للدعاية قبل كل شيء؟ إنّ تصنيف الأفلام المذكور هنا حتى وإن كان قد يُثير بعض التحفظات فإنّه يُقسم الأفلام كما يلي :

يُعد من الأفلام التعليمية كل الأفلام التي تهدف إلى تعلم تقنية من تقنيات الحرب أو القيادة بالنسبة للجنود أو ضباط الصف أو الضباط. في أغلب الأحيان صُنفت تحت رقم تصنيف خاص داخل فهرس المصلحة السينماتوغرافية للجيش، ثم مؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري. أفلام أحداث الساعة التي رُكبت هي الموجهة أساسا إلى العسكريين (على العكس من المواد الخام وهي التي تُقدم أحداث مسلحة أو استرجاع مناطق خلال الحرب الدائرة وذلك دون الاستعانة بالقدرات الواعية لتعلم تقنيات الحرب أو الدعاية، وقد صُنفت تحت سلاسل محددة (مجلات الجيوش، أحداث الجيوش أو مجلة الجزائر-الصحراء) إبّان حرب الجزائر وأُنجزت في أغلب الأمر انطلاقا من سلسلة. وتُعد من الأفلام الوثائقية تلك التي هي موجهة للعسكريين أوالمدنيين ولا تشير إلى أي مرجع زمني محدد في النشاطات العسكرية، ولكنها على العكس من ذلك تحتوى على أفكار عامة حول سير النزاع. الأمر يتعلق بأفلام «فريدة» غير مدمجة في أية سلسلة.

تختلف حصة كل واحدة من أصناف هذه الأفلام في مجموع إنتاج المصلحة السينماتوغرافية للجيش خلال فترة حرب الجزائر. وبالنسبة للفترة بين 1954-1962 (والتي يمكننا حصرها في الحقيقة في الفترة 1955-1962) نجد آثار 375 فيلما على الأقل في الفهرس، من الأفلام القصيرة : 173 فيلما تعليميا[411]، 112 فيلما وثائقيا و90 فيلما حول الأحداث الجارية. تمثل الأفلام التعليمية نسبة 46 % من إنتاج المصلحة

السينماتوغرافية للجيش خلال هذه الفترة بالمقارنة مع 30 % من الأفلام الوثائقية و24 % من أفلام الأحداث الجارية.

تُسلط الأفلام التعليمية، التي يقارب عددها نصف مجموع إنتاج المصلحة السينماتوغرافية للجيش خلال حرب الجزائر، الضوء على الأهمية الخاصة الموجهة لتعلم التقنيات أو الخطط الخاصة بسياسة الصور التي يتبعها الجيش. هدف هذه الأفلام هو تعليم القوات وكذا العاملين على التأطير. دعونا نقول الآن مباشرة القليل منها (لا يتعدى عددها الإثنى عشر) تعالج الجزائر بشكل خاص[412] : أغلبها أفلام كانت ربما قد استعملت في الجزائر من أجل تكوين العاملين ولكنها تدخل أساسا في إطار الجيش الجديد الذي يريده القادة السياسيون والعسكريون، وهذه الأفلام ترافق العتاد الجديد المجَهز للوحدات (بفرنسا أو ألمانيا أو الجزائر). أما فيما تعلق بالإنتاج، سواء بالنسبة للأفلام التعليمية أو الأنواع الأخرى من الأفلام، فيجدر بنا التذكير بأنّ المصلحة السينماتوغرافية للجيش ليست هي من يقوم بطلب الأفلام، ولكنها مجرد جهاز للإنتاج السمعي البصري وللتوزيع. تصدر مشاريع الأفلام التعليمية من المصالح التي تُعنى بالتعليم بقيادات أركان القوات الجوية والبرية والبحرية : المكاتب الثلاثة.

بعد ذلك تمثل الأفلام الوثائقية الحصة الأهم لإنتاج المصلحة السينماتوغرافية للجيش طيلة كل مدة الحرب. وفي مجمل هذه الأفلام 112 : 46 منها تتعلق بالجزائر (مباشرة أو من قريب) أي 41 % وهو رقم أكبر بشكل واضح من رقم الأفلام التعليمية. وكما كان الحال عليه من قبل مع الحرب في الهند الصينية فإنّ أهمية خاصة أوليت لتحديث الجيش وذلك بدءاً من 1954 من خلال أفلام حول الأجهزة الباليستية والنووية المصلحة السينماتوغرافية للجيش83، حول فيرونيكا؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش94، كولون بشار حاملة السماء؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش171، جزيرة السواريخ؛ المصلحة السينماتوغرافية

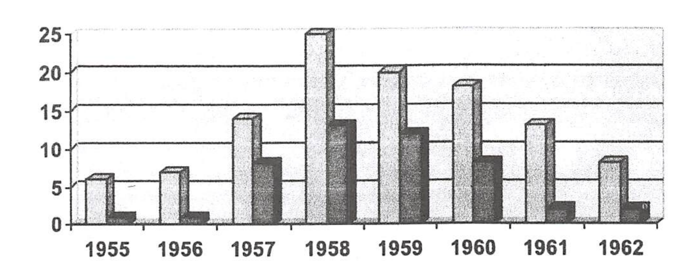
للجيش213، حينما يهب الزفير؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش 232، من فالمي إلى رقان؛ إلخ) والمستجدات التكنولوجية 84 المصلحة السينماتوغرافية للجيش، نظرة على المخططات الفرنسية؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش85، نظرة على العتاد الحديث للجيش البري؛ 178، رادار SDS ؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش 223، المدرعات من عائلة AMX 13، إلخ). وحول تطوير الطيران عن طريق المحركات النفاثة (المصلحة السينماتوغرافية للجيش175، الطائرات المقاتلة لكل الأوقات؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش 208، الميراج 3 في السلسلة؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش المصلحة السينماتوغرافية للجيش210، إنتاج الطيران المدني، إلخ) وحول الهياكل البيداغوجية للجيش وذلك بهدف الإعلان (المصلحة السينماتوغرافية للجيش87، مدرسة سانت مايكسن؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش 95 المصلحة السينماتوغرافية للجيش، سومر روح الخيالة؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش 98 المصلحة السينماتوغرافية للجيش، المدرسة التطبيقة للهندسة بأنجيه؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش100، مدرسة الطيران؛ المصلحة السينماتوغرافية للجيش201، التقنيون في البذلات، إلخ). تجدر بنا الإشارة إلى أنّه وخلال قمة حرب الجزائر عُرضت العديد من هذه الأفلام بالصالات الفرنسية، ولم تعرض تلك التي تعالج بشكل خاص الحرب القائمة[413].

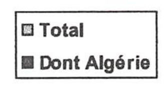
في هذه الأفلام غالبا ما تُعد حرب الجزائر كمثال على تكيف الجيش الفرنسي : الأفلام التي تعالج النزاع تذكر أولا الدور الرئيسي للطائرة العمودية (مع أفلام تمجد هذا العتاد أخرجها لولوش ثم لاحقا «شوندورفر[414]، «Schoendoerffer») والمشاة والمظليين، ولزم الأمر الانتظار إلى غاية 1963 ليعترف فيلم المدرعات (المصلحة السينماتوغرافية للجيش290) بالدور الهام الذي قامت به هذه الآليات (خصوصا الدبابة AMX) خلال حرب الحدود : «على امتداد الحدود التونسية توجد

وحدات صغيرة مصفحة موزعة على طول الحاجز وجاهزة للتدخل. هل يمكن لمجموعة من المتمردين تجاوز الحاجز؟ عندما تُكتشف تُتابع بالرادار ويُعرف موقعها ويُتوقع خط سيرها، تنطلق عندها المدرعات مباشرة للقائها وتنصب لها كمينا». وتؤكد الأفلام حول أجهزة الرادار استعمال بيداغوجية مصورة من أجل شرح تحركات جيش التحرير الوطني وطريقة التصدي لها. توجد إذن أفلام، لم تُصور بالضرورة بالجزائر (صور أغلبها بفرنسا)، تُظهر تقنيات تتطور خلال النزاع الجزائري.

وإذا كان الحجم العالمي للجيش الفرنسي قد تطرق له (86 المصلحة السينماتوغرافية للجيش، والمشاركة الفرنسية بحلف شمال الأطلسي، سنة 1954) فقد حلت محل صورته القديمة صورة جيش قوي، مستقل وحديث. ويوجد غالب الإنتاج الوثائقي «الجزائري» من جهته خلال السنوات 1957–1960. حتى وإن وجدت بعض الأفلام قبل أو بعد هذه التواريخ، يبقى موضوع الجزائر معالجا بالأساس عن طريق أفلام أحداث الساعة. وتتوزع الأفلام بحسب الكيفية التالية :

Documentaires SCA





إنّ منحنى الإنتاج العام إذن متصل مباشرة بالإنتاجات الخاصة بالجزائر. كما نلاحظ بأنّ هذه الأخيرة تصل ذروتها خلال سنة 1958 أي السنة التي انعدمت فيها المعلومات العسكرية. تتبع السنوات الأربع الحقيقية

للإنتاج التجسيد النهائي للسلاح النفسي بالجزائر وكذا الإصلاحات التي باشرها الجنرال ديغول بعد تاريخ 16 سبتمبر 1956. كما أنّ أخبار أحداث الساعة تخصصت بمتابعة الجزائر خلال الفترة الممتدة بين 1956-1957 ثم 1960-1962. وأخيرا يمكن شرح تناقص الأفلام الوثائقية بدءاً من سنة 1960 بالزيادة الكبيرة في إنتاج الأفلام الوثائقية المدنية التي تمولها الدولة في تلك الفترة نفسها وذلك بغية تعميم ونشر نشاطات الحكومة والرئاسة على نطاق واسع (بما في ذلك على مستوى الخارج) بأسرع وقت ممكن خارج النطاق العسكري. خلال الحرب استحوذ النزاع تماما على المصلحة السينماتوغرافية للجيش، ولكن بدءاً من سنة 1961 استعادت وتيرة الإنتاج دورا مهما في تقديم جيش معاصر.

وفيما تعلق بالأحداث الجارية خلال سنة 1954 و1955 فإنّ مجلة نظرة على الهند الصينية استمرت في الطبع وطبعت سبع نسخ منها خلال هذه السنتين للجنود الموجودين بعين المكان، وكذا للجمهور الفرنسي (قُدم أحد الأعداد عن طريق الشركة المدنية أرمور للأفلام. لزم الأمر انتظار سنة 1956 لكي يطبع الجيش مجلة جديدة من مجلة القوات المسلحة والتي أعد منها تسعة عشر عددا شهريا خلال بداية 1956 ونهاية 1957. تتمحور هذه المجلات أساسا حول الوجود الفرنسي بالجزائر. وخلال أكثر من سنة (سنة 1958 بالكامل) لم تكن هناك أي أخبار عسكرية ولزم الأمر الانتظار حتى جانفي 1959 حتى نشهد إيجاد أخبار القوات المسلحة (12 عددا) والتي خلفها من جديد خلال عام 1960 و1962 (وإلى غاية 1969) مجلة القوات المسلحة (35 عددا إلى غاية 1962). هذه الأخبار إن كانت تقدم الأحداث الجزائرية فهدفها الأساسي هو التعريف بالحياة في الجيش بصفة عامة وبالأخص بفرنسا. وبالتزامن مع مجلة أخبار القوات المسلحة الثانية نلاحظ ميلاد مجلة الجزائر-الصحراء بدءاً من جانفي 1960 إلى غاية تاريخ نهاية الحرب. والهدف من هذه الأعداد الستة عشر للمجلة

هو بالتحديد تعميق عناصر الأخبار بالجزائر والتي لم تعالج في مجلة أخبار القوات المسلحة.

أولا : نلاحظ غياب الأحداث العسكرية حول الجزائر إلى غاية 1956 (عدى في مجلة الأحداث العسكرية الفرنسية بألمانيا في ديسمبر 1955 ثم فيفري ومارس 1956)[415] وذلك خلال الفترة التي بدأ فيها العاملون بالجيش بالتصوير في عين المكان بدءاً من صيف 1955. ثانيا : لم تستفد سنة 1958 من الأحداث العسكرية، بالرغم من أنّها كانت غنية بالأحداث الهامة المتعلقة بالجزائر، والتي كان من شأنها أن تعبر علنا عن غليان الأوساط العسكرية. وأخيرا وبعد مجلة أخبار القوات المسلحة لسنة 1959 يعبر الانقسام الذي كان في السنوات 1960–1962 بين مجلة أخبار القوات المسلحة ومجلة الجزائر–الصحراء نوعا ما عن التوتر الموجود في الجيش نفسه بين الجزائر وفرنسا.

فالمجلة الأولى تصدر فقط باللغة الفرنسية ، وهي موجهة أساسا للقراء بفرنسا، ويوجد بداخلها عدد خاص بالجزائر بحيث يسمح بالتمييز بين العروض بفرنسا والجزائر. أما المجلة الثانية فهي تصدر باللغتين العربية والفرنسية وهي موجهة للعسكريين بفرنسا والمسلمين المرابطين بالجزائر في الوقت الذي يقترب فيه الانفصال بين البلدين مع كل المشاكل التي قد تنجم عن ذلك، بما في ذلك التخلي المبرمج عن الجنود الإضافيين بالجزائر. هذه المجلة هي أيضا الوسيلة المفضلة للعمل النفسي بالجزائر لأنها تمكن من مخاطبة كل من الجنود والسكان باستثناء الفترة التي تبدأ من اتفاقيات إيفيان أين كان على فرنسا إظهار التخلي التام بالنسبة للجزائريين.

سنتطرق لهذه الأفلام المتعددة سواء أكانت تعليمية أو دعائية أو حول الأحداث بالتحليل في الفصل الموالي. ولكن علينا التعامل هنا مع مجموعة لن نتحدث عنها لاحقا المواد الخام. في الحقيقة إذا كان علينا استثناء إنتاج

المواد الخام المتعلقة بالأحداث من مجموعة الأفلام التي تم إحصاؤها فذلك لأنها جاءت قبل إخراج أفلام الأحداث الجارية، ولأنها متعلقة بالأنواع الأخرى من الأفلام المركبة فلم يُعثر إلا على القليل منها[416]، وهي مع ذلك جد مثيرة للاهتمام لدراستها في حد ذاتها. لا بد من أخذ هذه المواد الخام بعين الاعتبار لأنها لا تخدم خطاب الجيش حول الجزائر الفرنسية، بل فكرة فرنسا في حالة حرب بالجزائر عن طريق الأحداث المدنية.

مايمكن تسميته براشز الجزائر « هي مواد خام محفوظة بمؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري مع المواد الخام الأخرى المنتجة في فترات سابقة (التي صُورت بدءاً من سنة 1943) بداخل السلسلة المسماة (ACT). يمكن تفسير هذه التسمية من خلال حقيقة أنّ هذه السلسلة استعملت من أجل تزويد الأخبار المدنية والعسكرية بدءاً من نهاية الحرب العالمية الثانية. المواد الخام بكل بساطة مكونة من الفيلم في حد ذاته كما صَوره العامل بالآلة 35 ملم، وهي تمثل بالأمتار الفيلم المادي بين فترتي ملء وتفريغ الكاميرا دون أي تدخل آخر عدى تدخل العامل. بعد العرض تُرسل نيجاتيف الفيلم إلى المخبر كي يُحمض ثم تصنع منه عدة نسخ، في غالب الأحيان ثلاثة أو أربعة نسخ. خلال حرب الجزائر كان توزيع النسخ–بالطريقة نفسها التي كانت متبعة في حرب الهند الصينية–كما يلي : تقدم نسخة إلى المنازل الخاصة عن طريق نظام «الروتا »، وترسل أخرى إلى الجزائر–بالنسبة للصور التي صورت هناك–لتُخزن محليا، وتُحفظ ثالثة بقسم الإنتاج لمصلحة السينماتوغرافية للجيش بإفري حتى تستخرج منها بعض اللقطات حول الأحداث الجارية، وأخيرا نسخة رابعة تُخصص للأرشيف بقلعة إيفري وكذلك الأمر بالنسبة لنيجاتيف الفيلم.

الأمر يتعلق إذن في أغلب الأحيان بشرائط لم يتم تركيبها –ولكنها غالبا ما وضعت قطعة بقطعة–لروبورتاجات قام بها مصورو مصلحة السينماتوغرافية للجيش. بعض هذه الأفلام في هيئتها النهائية تبدو وكأنها

«رُكبت مسبقا» وهذا ما يسمح بملاحظة بعض أعمال التحضير أو حتى إمكانية الرقابة. لا يمكن الحديث إلا عن الأفلام التي شُوهدت في أغلب الأحيان بالفيديو وهذا إذن لا يسمح بالتنبؤ بحالة المواد الخام الأصلية التي لم تخضع لأية عملية قص. وبالفعل فإنّ مؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري تحتفظ بمجموعة من (ACT) في شكل أسطوانات 35 ملم سلبية، والتي من الواضح عدم إمكانية الإطلاع عليها، وغالبا ما تحفظ نسخ إيجابية في حالة غير جيدة. يُضاف إلى هذين العنصرين أحيانا نسخ بنية أو بلون الخزامى والتي استعملت من أجل السحب أو النسخ وهي أيضا غير قابلة للمشاهدة. لم يكن من الممكن إذن مشاهدة سوى المئات من المواد الخام المحفوظة في هيئة فيديو. أما تلك التي لم تُركب فهي سهلة الإصلاح بالهالات المرئية في بداية ونهاية المشهد والناتجة عن مصراع الكاميرا. تم إذن تركيب مشهد من قبل.

فلنحلل حالة مادة خام محددة يعود تاريخها إلى نوفمبر أو ديسمبر 1956، «عملية ناحية الصومام (كما وردت)» (ACT 5639) والذي قدم العامل جيرار بي تقريرا مفصلا عن تصويرها وهذا أمر نادر جدا: «بعد القيام بعملية أجريت بناحية الصومام (كما وردت) حول جبال تاوريرت أوغيل دُمرت إحدى الجماعات المتمردة واستُرجعت بعض الأسلحة. وبعد تحرر سكان الدوار من مخاوف الذبح، تجمعوا في حشود ليؤكدوا للعقيد هيريتيي قائد نصف اللواء مشاة الألبيين عن مشاعرهم الخالصة تجاه فرنسا وإيمانهم بالجزائر الفرنسية.» وبعد هذا النص القصير العام والذي لا تغيب عنه الأيديولوجية يَصف العامل العناصر المصورة بالطريقة التقليدية للصحائف المخدرة (dope sheets) للأخبار:

البكرة رقم 1. تحرك أحد العناصر. رجوع المسجونين. وحدة تجلب معها أجساد الخارجين عن القانون، مشاهد متعددة لأجساد مع رجال الدرك والتعرف القضائي والطب الشرعي. مجموعة من المساجين في البذلات الرسمية. الطائرات. مشاهد متعددة للمشاهدين. أعيان القرية يتقدمون إلى العقيد هيريتييه وأحد الأعيان يقدم

بطريقة عفوية أسلحة القرية. البكرة 2. تجمع السكان بتاوريرت. مشاهد متعددة للسكان القادمين من جميع أنحاء القرية. مشهد للحشود، الخطب والتصفيقات وزغاريد النساء... دجاجة، وطفل في قلب...[417].

غير أنّه ولو دققنا النظر في صور هذا الفيلم المحفوظة اليوم بمؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري فسنلاحظ العديد من الأمور. أولا ترتيب البكرتين قد تغير والفيلم الحالي يبدأ بصور «تجمع السكان» لينتهي بتسليم الأسلحة مرورا بالطب الشرعي. ومن خلال هذا الترتيب السيء الذي لا نعلم إن كان راجعا إلى فترة الحرب في حد ذاتها أو هو نتاج تعامل سيء مع الفيلم، فنحن نشاهد أساسا بأنه وإن لم تحذف مشاهد بعينها إلا أن بعضها حذفت، فالهالات البيضاء هي في غالب الأحيان غائبة عن المشاهد. هل التعديلات التي خضعت لها الوثيقة الأصلية بالغة الأهمية؟ صحيح بأنّ المواد الخام تقترح علينا بعض الصور النادرة فيما تعلق بالطب الشرعي، قبل التعديل القانوني الذي يسمح بتصويرهم. ولكنّ بعض الصور قد اختُزلت هنا أو هناك جاعلة بذلك التقرير البصري غير مكتمل حول العملية الجارية بالصومام خلال فترة جد قاسية من القمع بالجزائر. ومن الناحية التاريخية فإنّ هذه المادة مزدوجة الاختزال عن طريق الحذف وعن طريق تغيير الترتيب الزمني وهذا لا يمنع أنها وثيقة مثيرة للاهتمام.

تختلف نسبة المواد الخام المتعلقة بالجزائر باختلاف السنوات وهذا أمر منطقي إذا اخذنا بعين الاعتبار تطور نشرات الأخبار العسكرية المختلفة وبشكل عام السياسة الفرنسية بالجزائر. ولكن وباستثناء السداسي الثاني من سنة 1956 حين ساهمت المصلحة السينماتوغرافية للجيش في عمليات السويس[418] (50% من المواد الخام أنتجت في هذه الفترة) فإنّ الجزائر شغلت الفرق بكامل قدراتها. حضور الجزائر كان عارما في سنة 1958 (85،5%) ليترك المكان رويدا رويدا للأخبار العسكرية الفرنسية إلى غاية 1962، وهو تاريخ انسحاب عدد كبير من القوات المرابطة بالجزائر

(75% في سنة 1959، 42% في 1962). زيادة على ذلك نلاحظ على امتداد كل هذه الفترة وجود مواد خام لها صلة بأحداث أخرى مرتبطة بالسياسة الاستعمارية الفرنسية، وبالأخص بنزرت في سنة 1961، وهذا ما جعل حجم الإنتاج الجزائري ينخفض قليلا، بالإضافة أيضا وبشكل أقل الأحداث ذات الصلة ببعض المستعمرات أو المستعمرات الفرنسية السابقة (مواضيع حول داكار، وجيبوتي، ...).

تجدر بنا الإشارة إلى الحصة المتزايدة التي خُصصت لفرنسا والمواضيع ذات الصلة بها في الإنتاج بدءاً من 1959، وهذا ما يتوافق مع إعادة طبع مجلة القوات المسلحة ذات التوجه المستقبلي والأوروبي للجيش الفرنسي وليس فقط حول الحرب في الجزائر. وهذا الأمر صحيح أيضا لدرجة أنّ صعود قوة فرنسا تزامنت مع انفصال بين الجزائر وفرنسا فيما تعلق بالتمثيليات، كما كان عليه الحال أيضا مع الأخبار المدنية المصممة خصيصا للجزائر من أجل تمرير رسالة خاصة، وذلك تزامنا مع رفض الوجود الجزائري بفرنسا.

سنحاول الآن تحليل محتوى المواد الخام الموثقة وذلك بتقسيم المواضيع الموجودة إلى أربعة أقسام. من الناحية العسكرية النقطة الأهم هي الاختفاء التدريجي عن طريق موجات متتالية لتصوير العمليات البرية بين 1957 و1962 لتبلغ ذروتها في سنة 1957، وهي راجعة إلى الصور المتعددة التي صُورت خلال «معارك الجزائر العاصمة» المختلفة، وزيادة أخرى سنة 1962 مردها صراع الجيش مع منظمة الجيش السري ومنع الجيش للعمال المدنيين من تصوير قوات الأمن داخل المدن. وفي كلتا الحالتين فالصور تم التقاطها بمناطق عمرانية أساسا، وباستثناء عملية شال التي تمت سنة 1959 (والتي تمثل زيادة حادة أخرى) فإنّ العاملين تخلوا عن مناطق العمليات التقليدية للحرب بالجزائر (الجبال والكهوف والصحاري) لحساب المدن.

وفي سياق الحرب فإنّ الحياة بالوحدات النائية (القبض على الأسلحة والعتاد وتقديم الوحدات) أخذت مكانة لها تضاهي في أهميتها تلك

التي حظت بها العمليات «المدنية» للجيش، وقد تعدتها تماما مع نهاية الحرب حينما ألغيت الوحدات تدريجيا في كامل البلاد. غير أنه علينا أن نتذكر بأنها هي الصور ذاتها التي لم تبد قيادة الأركان رغبة في التقاطها. واستبدل تقديم العمليات التكتيكية في البلاد والتي تمثل غالب حضور القوات العسكرية في الجزائر، تدريجيا من جهة بصور القواعد الخلفية أو النشاطات العسكرية ذات الصلة بالمهام المدنية، ومن جهة أخرى بصور التظاهرات المدنية (والعسكرية ذات الطابع الرسمي) والنشاطات المختلفة التي أصبحت ترهق المنظر السياسي للجزائر الفرنسية بدءاً من سنة 1958 (ماي–جوان 1958، أسبوع الحواجز بجانفي 1960، جولة فرقة «البوبوت « سنة 1959 و1960، محاولة الانقلاب في أفريل 1961، الصراع ضد منظمة الجيش السري).

اتخذت الصفة المدنية إذن للحرب بالجزائر مكانة مهمة مع مرور السنين، وهذا ما يعكس أهمية الممثلين المدنيين في الصراع (المحافظون العامون، الولاة ونوابهم، رؤساء البلديات وحتى رئيس الجمهورية). من الممكن اعتبار إخراج الأحداث والتظاهرات المدنية (لاسيما الانتخابات) تخلصا من التمثيل العسكري حتى وإن كان هؤلاء العسكر يعملون في أعمال مدنية. فرنسا التي تشك في أفراد جيشها تعتبر المدنيين «المخلصين» ممثلين للدولة أكثر من أي وقت مضى–في إطار نيتها في «إحلال السلام» بالجزائر–وأكثر من العسكريين في حد ذاتهم. ومع ذلك فإنه من المحير الملاحظة من الوهلة الأولى بأنّ اتجاه المواد الخام التي أنتجها الجيش واختارت قيادة الأركان أو رئيس المصلحة السينماتوغرافية للجيش مواضيعها، هو اتجاه مضاد «لمصلحة» الجيش يرجح كفة خطاب الدولة. من المهم التذكر بأنّ المواد الخام التي أنتجها الجيش يُخطط لها أولا وقبل كل شيء من أجل تزويد بيوت الأخبار المدنية بالصور العسكرية تحديدا. غير أنّ هذه الصور أصبحت نادرة في إنتاج المصلحة السينماتوغرافية للجيش على حساب

صور أكثر ندرة وبساطة من تلك التي يمكن لمراسلي الشركات الخاصة أن يصوروها بأنفسهم داخل المدن. تبدو إذن أهمية المواد الخام التي تقدمها المصلحة السينماتوغرافية للجيش متوسطة من ناحية المردود وهذا ما يؤكده «أصحاب القرار» المدنيون والعسكريون. ومن بين التفسيرات الممكنة لهذه الحالة هو اعتبار مخزون (ACT) مصدرا أساسيا للأخبار العسكرية، وهذا ما كان الحال عليه في تلك الفترة. وتستخدم الأفلام بعد أن «تعالجها» الشركات الخاصة في تحرير الأخبار العسكرية، غير أنّ هذه الأخبار تهتم بشكل أكبر بالمهمة المدنية للجيش وكذا الممثلين المدنيين لفرنسا بالجزائر، بحيث ترسخ في ذهن الجمهور العسكري استقلالية الجيش بالنسبة للهيئات الحكومية.

إن المواد الخام التي صورها العاملون العسكريون بالقرب من الوحدات، هي وحدها التي تسمح بفهم حقيقة أخرى عن الحرب. وتهدف المواد الخام أساسا—وإن صورت في غالب الأحيان من أجل الأخبار—(خصوصا المدنية) لخدمة الدعاية، وهي دون صوت خصوصا التعليق (speak) الذي كان يميز الأخبار خلال السنوات 1950 و1960. ودون الخطاب الذي يرافق ويصيغ الصور فإن هذه الأخيرة تحتفظ بصفة أكثر واقعية عن حرب الجزائر. نشاهد الحياة اليومية للوحدات وبالتالي الجهة الخفية للجيش التي تجدر مقارنتها مع الأرشيف الخاص للجنود الفرنسيين (لاسيما صورهم)[419]. وفي صمتها تتحدث هذه الراشز أكثر من دعاية المصلحة السينماتوغرافية للجيش، لقد حاول العاملون جاهدين أمام ترددهم في مواجهة الفراغ المتكرر للمواضيع، تصوير الجنود وهم يحملون السلاح أو في حالة الراحة، بعيدا جدا عن مشاهد استرجاع الأسلحة أو عمليات التمشيط. وإذا كانت بعض الصور التي «خُطفت» خطفا تظهر أجواءً سعيدة (السباحة أو أكل المشوي) فإنّ صورا أخرى تُظهر على العكس الموت. إنّ هذه الصور تنفي الخطاب المنوم للدعاية فالعاملون في حد ذاتهم

تحرروا من الأغلال البصرية غير القابلة للتغير الموضوعة من أجل تصوير حالة اللاحرب هذه. ومن وراء الجنود يمكننا أخيرا أن نشاهد الرجال.

السينما بين الرقابة والرقابة الذاتية

ماذا عن الرقابة المفروضة على هذه الصور العسكرية؟ إنّه من الصعب دوما الحديث عن صور لم تعد موجودة أو التي لم توجد أبدا. في هذه الحالة أيضا تنقصنا المصادر من أجل تحري طريقة عمل رقابةٍ مباشرة محتملة على مستوى الجيش في حد ذاته. تسمح الحوارات التي أجريت مع العاملين في المصلحة السينماتوغرافية للجيش، والمتناقضة في بعض الأحيان بالقول من أنّ الأمر يتعلق أساسا بنوع من الرقابة الذاتية أكثر منه من رقابة مباشرة. ويقول فيليب دو بروكا بأنه أنجز بعض الخيارات فيما يخص المواضيع الواجب تصويرها مع العلم بأنّ هذه الصور سوف تخضع للرقابة : «كنا نعلم جيدا بأنّ بعض الصور العنيفة سوف تخضع للرقابة. كنا نقوم بالدعاية «لإحلال السلام». الفظائع التي اقترفها الجزائريون كانت تمر بسهولة أكبر من تلك التي اقترفناها نحن»[420]. ولكن بعض العاملين الآخرين يؤكدون كما شاهدناه من قبل على تواضع الصور التي وجب تصويرها، وبدرجة أكبر على ضعف التنسيق خلال فترة مهمات التصوير وهذا ما نجم عنه مجموعة صور مختلة.

وبجملا فإنّ مخزون المواد الخام العسكرية كان مخلصا للإرادة ذاتها للحكومة لإظهار اللاحرب. الصور الوحيدة الغائبة فعلا من مخزون المصلحة السينماتوغرافية للجيش هي تلك المتعلقة بالتعذيب. قيادة الأركان لم تعترف بوجوده أبدا بصفة صريحة خلال تلك الفترة لذا تصويره كان يبدو عملية مستحيلة. بالنسبة للعامل والمخرج جاك مانلاي :

التعذيب كان موجودا أنا لا أقول عكس ذلك ولكن لم يُطلب منا أبدا تصوير عمليات التعذيب [...]. لا تخدعوا أنفسكم، كنا في خدمة جيش كان بدوره

في خدمة السلطة، إذن كانوا يفعلون مايشاؤون ... لا بد من الحسم إذا كانت لدينا أوامر بتصوير التعذيب مع وجود الإنارة –لأنه في تلك الفترة كانت الإنارة ضرورية. لم تكن الظروف كأيامنا هذه–ولكن لم يُطلب منا ذلك أبدا. ...

خلال الوهلة الأولى (خلال سنة 1955 التي تمثل بداية إنتاج المصلحة السينماتوغرافية للجيش كانت الصور التي التقطها المراسلون تسلم إلى نشرات الأخبار الكبرى الخمس بفرنسا، وذلك بعد الرقابة عليها بالجزائر العاصمة وعلى الأخص بباريس : إيكلير جورنال (Éclair Journal)، باتي جورنال (Pathé Journal)، ومون أكتواليتي (Gaumont Actualités)، فوكس موفي تون (Fox Movietone) وأكتواليتي فرانسيز (Actualités françaises). ولكن الرقابة تتطلب دائما الوقت لأنّه يجب تحميض المواد الخام ونسخها ومراقبتها قبل أن توزع. في جانفي 1956 قرر إذن وزير الدفاع مع الجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة بأن يغير النظام :

إنّ طريقة وصول الأخبار التي تقوم بتصويرها مصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر كما هي متبعة اليوم قد قُبلت من باب السماح لكم بالقيام بعملية الرقابة الفعالة على المشاهد المصورة. من البديهي بأنّ هذه الطريقة تتسبب في تأخرات غير متلائمة مع متطلبات الصحافة المصورة. أتبنى إذن بطلب منكم الطريقة التي نجحت بالهند الصينية والتي سيعمل بها كما يلي :

يُرسل نتجاتيف الأفلام مباشرة إلى نقابة الصحافة المصورة التي تتكفل بتحميضها ثم توزيعها بعد أن يقوم أحد الضباط من مصلحتي بمراقبتها.

تُرجع النقابة نيجاتيف الأفلام إلى المصلحة السينماتوغرافية للجيش مرفقة بنسخة إيجابية تُرسل إليكم من أجل التعرف عليها ثم تعيدون إرسالها إلى المصلحة السينماتوغرافية للجيش من أجل الأرشيف[421].

إنّ هذا التغير الملحوظ هو رجوع إلى ممارسات قديمة تسمح بإعلام أكبر للجمهور. ولكنه يرتكز أيضا على أشياء لم يُفصح عنها لا تخلو من

تبعات: هذه المواد الخام المرسلة مباشرة إلى دور الأخبار عليها أن تخضع للرقابة الذاتية للعاملين حتي لا تخضع لاحقا لرقابة الضابط، وبالتالي عدم عرقلة سير المعلومة. تستقبل الشركات الخمس المواد الخام على دفعات ولها الحق في استغلالها حصريا، وبإمكانها فيما بعد أن تسلمها للمنافسين. وبحسب المستشار التقني للوزير المقيم بالجزائر فإنّ الشرائط التي صورتها المصلحة السينماتوغرافية للجيش «لا تمر في أية لحظة من اللحظات بمخابر الجيش. إنّ كل الضمانات لصحتها هي إذن متبعة»[422]. ولكن الجانب السلبي في هذا كله هو أنّه بدءاً من تاريخ الإعلان عن «حالة الطوارئ» في أفريل 1955 وبالأخص «الصلاحيات الخاصة» في مارس 1956، بات الصحفيون العسكريون الوحيدين المخول لهم بالعمل في الجزائر بطريقة كاملة، ولا يستطيع المدنيون الحصول على المعلومة إلا بصورة شحيحة بعد أن يحصلوا على الاعتماد وذلك على الأقل إلى غاية 1959[423]. بهذه الطريقة التي «شهدت نجاحا في الهند الصينية» والتي أعيد العمل بها في الجزائر أصبح تمرير صور الجيش بالأخبار السينماتوغرافية أو المتلفزة أكثر سهولة، وذلك راجع إلى احتكار أخبار الجزائر سواء بفرنسا أو بالخارج، وهذا لم يمنع المسؤولين عن الأخبار من عدم تركيبها في مواضيعهم حول الأحداث.

إذا كانت صحة الأشرطة غير قابلة للطعن فيها فإنّ بعض الخيارات قد اتُخذت عند لحظة تصويرها. إنّ الأفلام العسكرية لا تسمح برؤية إلا ما قرره العاملون بتصويره وإظهاره مع كل المعاني الممكنة للرقابة الذاتية أو الرقابة المسبقة. إنّ المواد الخام هي في أغلب الأحيان نتاج فعلي للطلبات الشفوية التي يقدمها مدير المصلحة السينماتوغرافية للجيش(للعاملين. في حين أنّ الدلائل على قرارات التصوير وبشكل أكبر على الرقابة على الأخبار التي صورها العاملون العسكريون هي منعدمة. زيادة على ذلك فإنّ الآراء حول هذه المسألة مختلفة تماما في أوساط «قدامى» المصلحة

السينماتوغرافية للجيش. فحسب والتر سبور المركب بالجزائر العاصمة، فإنّ الفكرة التي تحدث عنها فيليب دو بروكا هي حالة معزولة :

ربما هو كان يمارس الرقابة الذاتية على نفسه فيما كان يقوم بتصويره. بإمكانكم أن تشاهدوا عاملا آخر يقوم بتصوير كل شيء ... لأنه كان يعتقد بأنّ كل شيء كان جديرا بالتصوير. لكل شخص رأيه الخاص. وبما أننا لم تكن لدينا تعليمات من المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالتصوير أو بعدمه ... أنا لم أسمع قط بهذا قط، ولم يسبق أن قال بعض الأصدقاء المقربين الذين لا أزال على اتصال بهم إنه قد طلب منهم تصوير أي شيء في مهماتهم. عندما كانوا يذهبون في مهمة كانوا يذهبون إلى مكان محدد ويصورون به ما كان يبدو لهم مثيرا للاهتمام ولكن كانت معهم ورقة بيضاء تماما للعمل. أما الآن إذا كان السيد بروكا يعتقد بأنه لم تكن له الحرية في التصوير فإنّ ذلك راجع إليه ولم يكن أمرا.

ويُذكِر والتر سبور بالعمل الثنائي لفرق حتى يقدم مثالا عن سير الأمور :

غالبا ما كنا نشاهد اثنين منهما سويا. إذن لديك رجلين فوق الأرض وهما يشاهدان الأمور نفسها. وإذا وُجدت أكوام جثث فإنّ الأول يقوم بالتصوير بالكاميرا والآخر يلتقط الصور. وإذا كانت عملية حرب فإنّ الأول يقوم بالتصوير بالكاميرا والآخر يلتقط الصور. إذن إذا وجد أحد يمارس على نفسه الرقابة الذاتية ولا يضغط على زر التصوير فإنّ ذلك شأن يعنيه. ولكنني لا أعتقد بأنّه كان هناك طلب من الجيش بتصوير أو بالتقاط الصور أو بعدم التصوير. أقول لكم إذا صادفتم حفرة مليئة بالجثث وأثرَ فيكم الأمر فأنتم غير مجبرين على التصوير أو التقاط الصور، حتى وإن لم يكن هناك رقابة ذاتية وحتى وإن ... لدي بعض الأصدقاء حدثوني عن أشياء غير تعيسة. لقد شاهدت ذلك لأنهم قاموا بتصويرها، بعضهم قام بتصويرها. وقد يكون بعضهم الآخر لم يصورها ولكن عند العودة لم يكن موجودا من يقول لهم : «ماذا! لم تقوموا بذلك لقد عاينتم ولم تصوروا» إطلاقا.

لابد من التذكير بالاختلاف الكبير الموجود بين الأفلام والصور المحتفظ بها بمؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري. فغالبا ما

يكون التقاط الصور صعبا وذلك راجع إلى أسباب عملية واقتصادية : لا يُحضّر العاملون السينمائيون إلا القليلِ من الأفلام وذلك بسبب ثقل المعداتَ، كما أنّ الأفلام لم تكن تحمض وتُطبع بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش ولكن بمخابر خاصة في أغلب الأحيان بمدينة باريس[424]، فالمصلحة السينماتوغرافية للجيش لا تملك مخبرا من أجل السينما.

ولكن هذا الاختلاف أيضا يجد جذوره في خيارات الرؤساء فيما تعلق باستعمال هذه الوسائل الإعلامية مع «التوجيه الخاص للروبورتاجات السينمائية» بالمقارنة مع الروبورتاجات الفوتوغرافية. تنص تعليمة مؤرخة في ماي 1959 صادرة عن رئيس قيادة الأركان للجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة[425] على حرية السينمائيين في التصوير والعمل «كما يبدو لهم ذلك» وبأنه عليهم «أن يتركوا المصور يعمل لوحده». إنّ هذه الفقرة مركزية في تعريف دور السينما العسكرية. وبالفعل فإن الصور يتم تحميضها وطباعتها إما بالجزائر أو بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش بإيفري (التي تمتلك مخبرا للصور)، وتخضع مباشرة للرقابة قبل أن تدخل إلى «سوق» صور الصحافة بفرنسا أو بالجزائر[426]، على العكس من السينما التي تتطلب معالجتها وقت طويلا والتي تقع بين أيدي المدنيين خلال عملية الطبع. بالتأكيد سرعة معالجة الفيلم بالغة الأهمية من أجل إدماجه في الأخبار المدنية، وهذه السرعة أيضا مهمة من أجل الاستفادة من النتائج النفسية المحتملة للصور. ويُفضَل القطاع المدني على الاستعمال العسكري وتُرسل المواد الخام الإخبارية مباشرة إلى دور الأخبار من أجل ربح الوقت في سلسلة الإنتاج وهذا ما يجعل عملية الرقابة البعدية جد صعبة. إنّ وجود هذا النظام الذي وُضع سنة 1956، يدين وجود الصور «الحساسة» داخل السينما العسكرية. فالمصورون الذين يعملون في أغلب الأحيان مثنى مثنى مع العاملين السينمائيين هم الوحيدون القادرون على تصوير صور يستحيل إظهارها للجمهور خلال الحرب، وهذه الصور

موجودة لغاية اليوم في مخزون مؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري ، وهي جديرة باهتمام خاص[427]. كثير هي إذن الصور التي تظهر تشويه الجنود الفرنسيين وسكان القرى أو تصفية الحسابات بين التيارات المختلفة لحركة التحرير الوطنية الجزائرية وهي صور تكاد تكون غير موجودة تماما بين المواد الخام المصورة. إنّ هذه النقطة التي أثرناها لم تعالج أبدا في وثائق القيادة المتعلقة بالسينما فقضية الرقابة تبقى دائما بصفة غير رسمية وهي في غالب الظن تعالج من «قائد إلى قائد». وعلى كل حال يبقى وجود التعذيب أيضا غائبا بالصور.

ويمكن أن يؤخذ بالحسبان الوعي السياسي للعاملين العسكريين في نظرتهم لصورهم الخاصة. بالنسبة لبرنار ميال «الرقابة كانت بباريس ولكننا كنا نقوم بأقصى جهدنا لتصوير أحد الأحداث. لم تكن لدينا خلفيات سياسية حول ما كان يجري. أكيد يمكن أن تنسب إلى الصور أي شيء تريد قوله ... في بعض الأحيان كان ذلك يخضع للرقابة، حين وقوع أحداث معقدة أعلم بأننا كنا نحن نرسل أفلاما وبأنها كانت تبقى محمضة[428]، لم تُرَكب أبدا. هل كان ذلك من أجل التأثير الإعلامي، لست أدري ولكن لم يكن الأمر لنا لنتحكم في ذلك». ويؤكد والتر سبور على العكس من ذلك على فكرة غياب الرقابة لحظة طبع الأخبار التي يرسلها العاملون بالجزائر :

كنا نستقبل بالتأكيد المواد الخام من كل المراسلين العاملين بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر مباشرة ودون أية رقابة مسبقة، كنا نستقبل إذن المادة الأولية الصادرة عن المختبرات. لا أعتقد بوجود رقابة بباريس لأنّ العاملين كانوا يجدون صورهم بصفة كاملة. كانوا يأتون إلى غرفة التركيب ولو اختفى أي شيء لكنت علمت بذلك. إذا كانت رقابة مسبقة فرنسية موجودة عند الطبع بالمخبر لكنا أخبرنا بذلك. كانوا جميعهم أصدقاء لي، كانوا ليُخبروني بذلك. أعتقد بأن الرقابة لم تكن موجودة. زيادة على ذلك كنت أشاهد كل تلك المعدات، كنا نسمي المواد الخام أيضا معدات، 120 مترا من الصور، 120 مترا من الطبع، كنت

أستقبل 300 متر وكنت أشاهد. حينما كنت أشاهد كل هذا العتاد كان يُرتب كما يلي»أرسَله فلان»، «روبورتاج حول اغتيال فلان». كان يُخزن «مقبرة جماعية بالمكان الفلاني» ... لم يكن يُطلب مني أن أجعل من المقبرة الجماعية بالمكان الفلاني فيلما دعائيا بل كان يذهب إلى الأرشيف ليخزن كما هو الحال مع كل جيوش العالم [...] أنا لم أكن مكلفا بأرشيف السينما كان ذلك من صلاحيات إيفري، كانت نسخ النتجاتيف بإيفري أما نحن بالجزائر فلم نكن نحوز إلا على النسخ الايجابية. ولكنني لم أستمع إلى مراسل واحد قال إنه لم يرَ كامل ما قام بتصويره.[429]

وتندرج شهادة روبرت إنريكو حول هذه المسألة بالتحديد تحت باب النفي. فأحد أصدقائه وهو رقيب وسائق بمكتبة المصلحة السينماتوغرافية للجيش قال له :

قيل في العديد من المرات إن بعض الأمور صُورت ثم أتلفت في المخبر بعد أن قام أحد الضباط المكلفين بمشاهدتها. لا يمكننا إثبات ذلك ولكن يبدو بأن الوثائق الأكثر صعوبة قد أتلفت. أتذكر قيام أحد العاملين—ممن أعرفهم لأنني عملت معه—بتصوير محاصرة القوات الخاصة لأحد القرى الجزائرية وقتل كل المقيمين بها. قام بتصوير ذلك. وصل شريط الصور إلى باريس شاهده أحد العاملين بمصلحة السينماتوغرافية للجيش أو الوزارة ثم أتلف. لا يحب الفرنسيون أن يُبقوا على شهود وهذا أمر غريب إذا علمنا بكل هذه الوثائق الأمريكية واليابانية والألمانية، لقد احتفظوا هم بكل ذلك. شاهدت أحد الوثائقيات الصينية أين نشاهد أحد الرضع يُغرز فيه سكين ويرمى من أحد النوافذ . لقد صوروا تلك الحادثة وهي بالأرشيف. أما نحن الفرنسيون فنحن نُدمر، نحن لا نرغب في ترك آثار خلفنا.

التناقض إذن واضح بين الشهادتين الأخيرتين، فالأول موجود بالجزائر أما الثاني فهو بإيفري. وعليه قد يكون أحد الأفلام الإيجابية التي لم تخضع في صيغتها الخام للرقابة قد أرسلت إلى الجزائر العاصمة، في حين أنّ الفيلم الإيجابي بباريس بل وحتى نتجاتيف الفيلم قد أتلفا بعد أن خضعا للرقابة. تسببت الحالة الجزائرية في إيجاد اختلافات وتناقضات بين ضفتي البحر

الأبيض المتوسط. وعليه فإنّ وجود الرقابة هو أمر لا شك فيه. الاستعانة بنقابة الصحافة المصورة يسمح بربح الوقت ولكن ليس التخلي عن مراقبة المواد الخام بعد التحميض كما سبق ورأينا.

الشهادات متضاربة إذن. فالرقابة بالنسبة للبعض لها طابع خارق، وما غياب الصور اليوم إلا دعم لكل الاحتمالات الممكنة، بالنسبة لجيرار كيكوين :

كانت هناك رقابة هذا أمر أكيد. كانت الرقابة موجودة ولكن من كان يقوم بها. وزارة الدفاع بالتأكيد هي التي كانت تشاهد كل ذلك من قبل ثم من كان يحتفظ بذلك. سنشاهد في يوم من الأيام تلك الأمور المرعبة التي قمنا بها في الجزائر هذا أمر أكيد. أصلا حينما نشاهد الأخبار الأجنبية لتلك الفترة، 1955–56–57–58–59 فهي صعبة بكثير من الصور التي قُدمت لنا نحن، لأننا نشاهد فيها رجالا يطلقون النار دون إشعار مسبق على الفلاقة، رجال لم يقوموا بشيء كانوا يرفعون أيديهم في السماء ويخرجون من الخيمة ثم يطلق عليهم النار. لم نشاهد أبدا مثل هذا. إذن كانوا يقومون بالرقابة.

يُشير المركب السابق في كلامه هنا إلى الصور التي سبق الحديث عنها، والتي عُرضت كثيرا على شاشة التلفزيون لأنها ترمز إلى ما هو غير موجود أو لم يعد موجودا في مخزون مؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري ، صور نُشرت للوهلة الأولى بالخارج قام بإنجازها العامل الفرنسي جورج شاسان لحساب فوكس موفيتون. ولكن الأمر هنا يتعلق بصور مدنية وهي الوحيدة حول هذه القضية.

ويذكر كيكوين الذي كان يعمل بإيفري أيضا «تتبع» أحد المستشارين التقنيين العسكريين للأفلام، لا سيما أخبار المصلحة السينماتوغرافية للجيش، والذي كان يتمثل دوره في مراقبة التركيب وتعديله إن تطلب الأمر، كان يعمل على طريقة مفتش سياسي في إطار العمل النفسي.

نعم كان يوجد معنا دائما أحد الأشخاص. كان يأتي للمشاهدة. نتحدث ثم يذهب، ثم يعاود القدوم للمشاهدة. كان يأتي للنظر. أما أنا فلم أركب أبدا أي

أفلام قد تتعرض لأي نوع من الرقابة. ولكنهم أجبروني على الحذف على الرغم من ذلك. أعتقد لكنني لست متأكداً أن الفاعل كان باليسترو[430]، كل ذلك، وثائق إيجابية أجبروني على حذفها بالمقص. كان الأمر صعبا. أعتقد بأنه [...] حينما كانوا يُصورون أشياء مثل هذه بالجزائر أو حينما كانت تُركب في مكان ما أو إذا كانت في حالتها الخام. ومع ذلك فإنّ أبي هو الذي كان يحكي لي ذلك. أعتقد بأن بعض العسكريين كانوا يذهبون إلى عملية التحميض. إلى السحب وإلى المخبر حاملين السلاح معهم حتى لا يُشاهد الناس تلك الصور[431]. لست أدري إن حدث ذلك خلال مدة خدمتي ولكن أبي حدثني عن ذلك. لم يكن للجيش مخبر لذلك كانو يمرون بـ (LTC) أو (GTC).

هنا أيضا تبدو الاستعانة بطرف ثالث ترجح خرافة الرقابة العليا على طريقة الكوموندو، وهو خيال قريب من الواقع.

وعايش والتر سبور أيضا، وهو أيضا مركب مثل كيكوين ولكن بالجزائر العاصمة، تجربة مخالفة تماما لتجربة هذا الأخير حول الأخبار والأفلام القصيرة. وهو يذكر جيدا «جنرالات وعقداء» مكلفين بالمشروع ولكن فيما تعلق بالرقابة :

لم أتعامل أبدا مع أي شخص قال لي : «اسحب هذا المشهد من هنا»، لم يحدث هذا معي قط. كنت أنا من يقوم بعملية التركيب. كانت لدينا قاعدة. كان لدينا موضوع ولكن لم يقل لي أي شخص أبداً : «إنّ هذا المشهد شديد الخطورة...»، ولكن لابد من القول أيضا بأنها لم تكن مواضيع حساسة. أقول لك كنا نقوم بأعمال صغيرة. كنت أنا قادرا على تركيب بعض الأمور وعلى جعل الكرة الأرضية تنفجر. لأنّ أعرف جيدا العمل النفسي. أنا فيما تعلق بالرقابة الفرنسية...

ويحكي هذا الكاذب المحترف حكاية متعلقة بالاستعمال المدني للرقابة :

في يوم من الأيام منعت [لجنة الرقابة] أحد أفلامي بحجة الإثارة الجنسية. لم يكن يحتوي على شيء. ماذا فعلت إذن؟ أضفت بعض الكارتونات، «قريبا على هذه الشاشة» لقد كسر تأثير الإثارة الجنسية. حينما تفصلون أحد المشاهد عن الآخر

تقومون بعملية الكسر. إن علاقة كل مشهد بالآخر هي التي تصنع التركيب. وبما أننا نقوم بالرقابة فمن حقنا الحذف ولكن لا نضيف أبدا أي مشهد. لقد أعدت المشهد نفسه بالكارتونات. لقد قبلوه بعدها قمت بسحب الكارتونات وعرض الفيلم بالصالات في نسخته الأولى. إذن أعرف جيدا [...] لذلك فالأمر لا يزعجني أبدا أن أقوم بأي شيء أريده عند التركيب.

خلال التركيب كما في التصوير، هناك تناقض في كون الرقابة بالجزائر الأقل تطورا، فحتى سبور لا يقول الكثير حول هذه الصور «التي تفجر العالم» ...

عاش جيرار جيرين تجربة فريدة بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش عند نهاية حرب الجزائر (1961–1962)، كان عضوا بالفريق الذي التقط صور القنبلة النووية الأولى بالصحراء والتي خضعت للرقابة مباشرة عند عودتهم. يتذكر بيار ويليمان هذا الفيلم: «كانت الرقابة على الصور موجودة ... الرقابة الوحيدة التي كنا نضحك منها كانت التجارب على القنبلة النووية، لأن الفريق الذي قام بتصوير القنبلة النووية لم يكن له الحق في رؤية هذه المواد الخام باعتبارها سرا من أسرار الدفاع مخصصة فقط للعسكريين أما عدى ذلك فلا. كانت أفلام ... لا أحد كان يصور أفلاما على عكس ما هو وارد في السيناريو». لم تكن الرقابة إذن تتدخل بشكل منتظم إلا على المواد الخام–عدى منع أحد الأفلام الوثائقية بكل بساطة وهذا ما كان عليه الأمر في بعض الأحيان.

وفعلا بعد إعادة السيطرة على المكاتب الخمسة بدءاً من 1960–1961 كان من الممكن الاعتقاد بأنّ الرقابة لن تصير صالحة إلا على الأفلام المدنية التقليدية، ولكن الأمر لم يكن كذلك كما تشير إلى ذلك الحالة المثالية لجيرارريناتو الذي تعرض للرقابة مع فيلمه «ما وراء الأسلحة» الذي أخرجه سنة 1960، ويعد أحد الأفلام الأكثر تكلفة والأكثر طموحا حول الحرب والذي غالبا ما يُعرض منذ بضع سنين في وثائقيات تاريخية حول النزاع.

غير أنّ هذا الفيلم وبعد الانتهاء من تصويره لم يُعرض بكل بساطة. يُذّكر الفيلم الذي صُور بالألوان في بدايته ونهايته بالرابط القوي الموجود بين الحرب وفرنسا. وهو شاهد قبل كل شيء على تقدم الإصلاحات التي بادر بها الجنرال ديغول : «لقد شاهدوا ذلك، عرضوه على أنفسهم بقلعة إيفري هذا أمر أكيد ولكنه لم يُعرض وهذا ما أسميه التعرض للرقابة بعض الشيء». كيف إذن كانت تتم الرقابة؟

لأيُسمون هذا الأمر بهذه التسمية. قيل لي : «فيلمك جيد ولكنه لن يُعرض». لم يكن يُقال لك : «انزع هذه الصورة». لم أنجز أفلاما حول التعذيب ولم أكن أمارس التعذيب بالكهرباء في القصبة بالجزائر العاصمة، لم يكن ذلك دوري. ولكن ربما الأفكار هي التي كانت تزعجهم [...] وجدت نفسي إذن أخضع لرقابة العاملين بباريس والعاملين بالجزائر العاصمة وهذا فعلا رقم قياسي. عرض هذه الأفلام لم يكن أمرا خطيرا ... كانت أفلاما عسكرية، لو شئتم كانت تذهب إلى مهرجان فيشي للقول بأن الجيش موجود وبأن كل شيء على ما يرام ولكن ... لقد خضعت للرقابة، وهذا أمر ضايقني أكثر من اللازم.

يحاول جيرار ريناتو التقليل من التأثير العام الذي كان هذا الفيلميمثله لأنه تُخُيل من أجل جمهور فرنسا أو في أي حال من الأحوال لجمهور أشمل من الجمهور المعتاد بالثكنات والقرى. ويبدو بأن الوزارة وقيادة الأركان من جهتهما تنبها مبكرا للمشاكل التي يطرحها الفيلم وبعدم ملائمته للسياق المتغير بالجزائر سنة 1960 لأنّ العقيد غومي مدير () كَتَب في ماي 1960 لرئيس المكتب الثالث (EMI) من أجل تأكيد احتمال الشروع في فيلم جديد حول إحلال السلام : «يمكن لإخراجه أن يتم في حالة إذا ما كان فيلم (EMA[432]) لا يتلاءم مع احتياجات الجزائر مع مراعاة التعويض من قبل مصالحكم للمصلحة السينماتوغرافية للجيشحول القروض التي وضعت تحت تصرفكم»[433]. أخذ بعين الإعتبار فيلم حول الدفاع الذاتي ونتج عن الأمر إخراج فيلم تاريخ قرية الموجه خصيصا للسكان المسلمين.

غير أن فيلم ما وراء الأسلحة حصل على عبارة صالح للطبع بعد موافقة الوزارة في 19 ديسمبر 1960 ولكن دون أي يشهد الفيلم توزيعا حقيقيا.

الغريب أنّ المصير نفسه شهده الفيلم السابق المهم حول الدعاية العسكرية السلام في الجزائر والذي صوره جاك مانلاي في فيفري وماي 1958 حينما لم يعد هذا الأخير مجندا، ولكن عاملا بموجب عقد مع المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة وبطلب من النقيب روي. وبحسب جاك مانلاي فإنّ الفيلم يتعلق بسيناريو قُدم له ولا يحق له التغيير فيه. لم يخضع لأي ضغط بخصوص الإخراج : «حصلت على الكثير من الوقت من أجل التصوير. كان معي مصور ومؤطر مشاهد ومساعد. حصلنا على فريق وعلى معدات. لقد حصلنا على الكثير من المال لأن الأمر كان يتعلق بمشروع قسنطينة الذي بدأ. قدم ديغول عددا معتبرا من المليارات وفي الإطار نفسه حصلنا على الكثير من المال»[434]. وكما يعبر عن ذلك مانلاي «كانت تلك الفترة الكبرى لإحلال السلام ...» ويعبر الفيلم عن ذلك بشكل كبير ولكن وبين فترة الإخراج وفترة الانتهاء في أكتوبر 1958 تغيرت الأمور بالجزائر وبفرنسا. في شهر أوت اتخذ قرار المواصلة في الإنتاج حتى وإن كان الفيلم لم يعد يعبر عن التوجهات السياسية :

«بالرغم من أن الفيلم خطط له قبل 13 ماي فلا يجب التخلي عنه مع العلم أن كل الصور قد التقطت. ينقص الموضوع السياق الحالي ولكن لا يوجد ما يعارض إدراج موضوع الصداقة الفرنسية المسلمة بالنص من خلال تصوير بعض المشاهد الجديدة. وفي سياق آخر يمكن لهذه الصور أن تحذف إذا اعتقد بعض الأشخاص بالجزائر بأن بعض الصور من شأنها أن تحدث هوة نحن نريد غلقها أساسا»[435].

بالجزائر ومع بداية شهر أكتوبر حصل الفيلم على موافقة مجموعة من الضباط السامين بقيادة الركان والمكتب الخامس : «أعرب هؤلاء الضباط السامون عن موافقتهم وعبروا عن رغبتهم في أن يستفيد هذا الشريط من توزيع تجاري مع عرض له كأقصى حد يوم 15 نوفمبر»[436]. بباريس في يوم

17 أكتوبر تعرض الفيلم لانتقادات قليلة ولكن «وإن كان الفيلم مقبولا» فإنّ ضباط طلبوا بعض التعديلات الجوهرية التي ستؤخر فعلا عرضه. «قرر العقيد غومي [مدير] بأنه لن تكون هناك في أية حالة من الأحوال نسخة مختلفة للجزائر»[437] وهذا دليل على اختلاف في الموضوع. وإجمالا لم يُعرض الفيلم بفرنسا ولم يصل بذلك إلى «الجماهير العريضة» التي كان من المفترض أن يصل إليها. ولكن يبدو بأنه عُرض بالجزائر[438] وعلى أي حال طلب المكتب الثالث لقوات الجيش بوهران نسخة منه بالعربية وأجاب النقيب روي على هذا الطلب قائلا : «يشرفني أن أعلمكم بأنّ فيلم السلام بالجزائر لم يكن مفترض إنجاز نسخة منه باللغة العربية، لأنه كان موجها في البدء إلى العرض بفرنسا»[439]. وعليه فإنّ هذا الفيلم الثقيل والمكلف قد أخرج دون جدوى، لأنه وقت الانتهاء من إخراجه أصبح في تناقض مع الخطاب الجديد للمندوبية العامة ورئيس الجمهورية ورئيس الوزراء، والذي لم يعد متمحورا حول الجزائر الفرنسية أو «الخلط»، ولكن على العكس من ذلك حول الترويج للمسلمين ولنوع من «التعاون».

وعليه فإنّ الفيلمين اللذين كان من المنتظر أن يكونا شبيهين بفيلم القبعات الزرقاء (1957) الذي شكل نجاحا إعلاميا مهما مع بداية المرحلة الأولى من الحرب، يبدو وكأنهما لم يخرجا من المصلحة السينماتوغرافية للجيش [وردت هكذا في النص الأصلي]. ومع ذلك فإنّ بعض اللقطات من فيلم السلام في الجزائر وماوراء الأسلحة كانت تعرض بانتظام على التلفاز كدليل قاطع على الدعاية الفرنسية حول الحرب. غير أنّ حقيقة عدم عرض هذين الفيلمين بتلك الفترة بما يشمل ربما بشكل أهم الجمهور العسكري تخبرنا عن تعقيد الإنتاج السينماتوغرافي حول نزاع في تطور مستمر، كما تصور لنا أيضا إلى أي حد يمكننا اعتبار ما نعده اليوم نوعا من أنواع الدعاية، بأنه كان في ذلك الوقت ينظر إليه على أنه دون جدوى. إنّ ثقل هذه الإنتاجات التي واجهت بعض المشاكل التقنية المتعلقة بالألوان

وبالتصوير بالخارج وحتى بطئ تنفيذها أدانتها كلها. أجبرت سنة 1957 و1959 على الاستجابة لواقع محدد (العمل النفسي حول إحلال السلام من جهة ومشروع قسنطينة من جهة أخرى)، تم الإنتهاء منها في سنة 1958 و1961، وهي تعد فترات من التغيير السياسي الشامل، مرحلة جديدة تتطلب أفكارا جديدة لتنشر بين أوساط الجماهير المختلفة. إنّ هذه الأفلام النادرة حول الدعاية والمنتجة بشكل كامل في أوساط الجيش تعرضت بشكل متناقض للرقابة بصورة أشد من الأفلام القصيرة التي ينجزها المدنيون، ودون أن توجد أية قطعة في الأرشيف تذكر عقوبة هذه الرقابة العسكرية. هذه أمثلة على المستقبل الخفي للعمل النفسي عن طريق الأفلام، والذي من المفترض التفكير في فشله لأنه يثير الجدل حول نظام إعلامي في مجمله. أنتج العسكريون بعد سنة 1958 دعاية مباشرة أكثر من الأخبار، «غير مرئية» لأنها لم تعرض.

ساهم الأشخاص ذاتهم الذين كلفوا بإنتاج أو استعمال السينما العسكرية إجمالا إبان حرب الجزائر في فشلهاعلى كل المستويات. حالت الاختلالات على كل مستويات الهرم القيادي دون إنتاج دعاية فعالة حول الموضوع الجزائري. غياب الوضوح داخل سلسلة القيادة والمواضيع المعالجة. التكوين غير الكافي للعاملين. التداخل بين مصلحتي السينيماتوغرافية للجيش في كل ضفة من ضفتي البحر المتوسط. اختلاف وجهات النظر بين الوزارات والناحية العسكرية العاشرة والحكومة العامة والمندوبية العامة، وأيضا مشاكل التموين[440] هي أيضا مصدر لإخفاق كامل للد»التغطية الإعلامية» للحرب من قبل الجيش. وبسبب التسويف بين السلطات المدنية والعسكرية أصبحت الأداة المتمثلة في المصلحة السينماتوغرافية للجيش تنتج دعاية لا تتماشى لا مع احتياجات العاصمة الفرنسية ولا مع العمل النفسي. الصور العسكرية الوحيدة حول النزاع

هي إذن تلك البسيطة التي تغذي الأخبار المدنية، وهي صور لا تبدو أبدا من إنتاج العسكريين.

يتقدم الجيش إذن ملثما يخفي دعايته الخاصة المصورة عن الجمهور الفرنسي، يخفي كونه المصدر الرئيسي للدعاية المدنية. هل يعتبر الأمر إذن نجاحا أم فشلا؟ من وجهة نظر مدير المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة فالأمر يعد فشلا لأنّه لا يوجد أحد يعي المجهود الذي تبذله «القاعدة» في الجزائر. من وجهة نظر الوزارة ربما الأمر على العكس من ذلك، فهو علامة على دعاية ناجحة تسللت إلى المجتمع المدني دون أن تبوح بأصلها العسكري. وفي الواقع الأمر يتعلق خصوصا بإنتاج يدور في الفراغ لأنها لا تساعد الوجود الفرنسي بالجزائر في شيء، في حين أنه وفي الوقت نفسه طور حزب جبهة التحرير الوطني والحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية (بدءاً من سنة 1958) (وفي غموض تنظيمي مشابه) هجمة إعلامية دولية. لزم الأمر الانتظار إلى غاية سنة 1960 حتى تسترجع الدولة صناعة الدعاية، لتصبح المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر أساسا و...اة في يد المدنيين وفي يد المختصين في «الاتصال» على الطريقة الأمريكية. وهذا هو الأمر نفسه الذي يعترف به الجنرال إيلي قائد قيادة الأركان للقوات المسلحة بضعة أيام قبل رحيله في فيفري 1961 :

> في الوقت الذي كانت فيه الناحية العسكرية للمشكلة تُقدم نفسها بشكل ملائم، كنا في الجزائر نخسر إجمالا لأننا كنا نخسر كل يوم الحرب التي كانت تدور في أمواج الإذاعة والصحافة. وعليه وبموجب ما سمي بالحرب النفسية كنا مهددين بالتخلي عنا في الجزائر. [...] يبدو إذن أنه من الضروري اتخاذ عمل عميق ويومي في مجال الإذاعة والصحافة، بما أننا لسنا في بلد شمولي فإن مبدأ هذا العمل يرتكز على إشراك المسؤولين الكبار عن الإعلام بعمل الحكومة والتي بدورها لها طابع وطني.[441]

وخلال هذه الفترة المتأخرة ترسخ توهان العمل النفسي في اتجاه عمل سياسي للجيش حول الحشود في ذهن المناصرين العسكريين للجزائر فرنسية. وبالرغم من إصلاحات تلت «أسبوع الحواجز»، فقد دام الأمر إذن إلى غاية ما بعد محاولة الانقلاب في أفريل 1961 لتتهدم فعلا هياكل العمل والحرب النفسية. نستخلص إذن من هذا الإنتاج الذي انقسم إلى فترتين (1955–1960 و1960–1962) غموضا كبيرا نتج عن مماطلات قيادة الأركان والسلطات المدنية فيما تعلق باستعمال الصور بحسب الجو السياسي المتغير في حد ذاته.

الفصل الثالث
صور وخطابات

إن تقدم عمليات سير إنتاج وإخراج وتوزيع السينما الكولونيالية في الجزائر، لم يكن يعنى سوى بالمؤسسات المدنية والعسكرية وكذا إيديولوجية المنتجين أكثر مما كان حول الأفلام نفسها. وهذا ما سوف يكون مركز تحليلنا انطلاقا من هذا الفصل،[442] لذا فإن الروابط بين القسمين السابقين والقسم الموالي لهذا العمل ستكون قوية جدا وبشكل جلي، حيث أن هذه الأفلام تقدم لنا على وجه التحديد طرق (متغيرة) لتصوير الجزائر الفرنسية في الفترة الممتدة من 1945–1962 تبعا لمنطق (فيلم–دعامة) الذي أدى استعماله في ذات الوقت عن طريق العلاقات العمومية ورؤية تسويقية سياسية. يمكن القول أن هذه الأفلام القصيرة[443] لا يمكن اعتبارها إلا نادراً «تحفا» سينماتوغرافية، وإنما هي انعكاس للسياسة الفرنسية اتجاه الجزائر، فهي لا تتحدث عن موضوع محدد، بل على العكس من ذلك، إنها عبارة عن تقارير عامة حول الجزائر، لتبين لنا ما فعلته فرنسا السخية إكراما للجزائر وشعبها، هنا الحقيقة لم تكن ظاهرة بشكل جلي، لكن الكذب لا يكفي لخلق دعاية فعالة.

ترتكز هذه الأفلام القصيرة الوظيفية التعليمية أساسا على الخطاب، الفعل والتعليق، بدلا من ارتكازها على قوة الصورة، وعليه صار يتعلق الأمر هنا بفيلم «وثائقي بيداغوجي» كما تصفه جنيفياف جاكينو[444] وأكثر الأفلام الدعائية تأثيراً هي تلك التي أنجزت خلال الفترة الزمنية الممتدة من سنة 1940 و1944 بحسب التحليل الذي قدمه جان بيار برتان ماغي[445]. أنجزت عشرات الأفلام المدنية لهذا الغرض قبل سنة 1954، ولم نحتفظ إلا ببعض الأفلام «الجميلة» المتعلقة بالدعاية السياحية، مما يعني أن هذه النوعية من الأفلام تستعمل الصورة من أجل أغراض أخرى، مع تلميح

بسيط حول ما كان يمكن تمريره عبر شريط الصوت. أما بعد بدء النزاع المسلح، عدد قليل فقط من الأفلام المدنية والعسكرية، هنا أيضا يبين لنا مرة أخرى وجود توجه في الكتابة، وكذا رؤية جمالية تعمل على دعاية واضحة يحتمل أن تكون «فعالة». في حين أن باقي الأفلام والمذكورة هنا (غالبيتها) عبارة عن أفلام مؤسساتية تم إخراجها بطريقة صادقة لكنها خالية من الإبداع لأنها قدمت من طرف مهنيين وفنيين بموجب عقد تم من خلاله خدمة وتعزيز الخطاب المرغوب من طرف الحكومات. علما أن الحكومة العامة أو حتى الخواص المؤمنين بفكرة الجزائر فرنسية التي كانت تنتهجها الدولة إيديولوجيا، وعليه يتعلق الأمر إذن بأفلام دعائية بدون استثناء، أين كان الخطاب يتطور وفقا لتقلبات التاريخ، خصوصا بعد عام 1959، حيث لم تتغير الأمور، لا تزال إيديولوجية الدولة المعلن عنها تلزم المنتجين والسينمائيين على إنتاج واضح ومحدد من أجل الدفاع عن الأطروحات الفرنسية حول الجزائر. أين انطوت الدعاية خلال تلك الفترة تحت اسم الأخبار أو الاتصال والذي لم يتغير على الإطلاق من الأساس الإيديولوجي الذي كانت تحمله تلك الأفلام.

من جهة أخرى إذا كانت هذه الأفلام وبالأخص الوثائقية منها والتي أنتجت تحت لواء إيطاليا الفاشية، وألمانيا النازية، وفرنسا مع حكومة فيشي أو حتى الولايات المتحدة في فترة الحروب، جميعهم قد اتخذوا بعين الاعتبار قوة الصورة وتأثيرها في بناء الدعاية التصويرية، فإن جمهورية فرنسا بعد الحرب بقيت محصورة في توجهاتها النظرية أكثر من الإنتاج نفسه، وبالتالي الدعاية الفرنسية المتعلقة بالجزائر ظلت ثرثارة إلى حد ما، إذ عملت على إضفاء الشرعية من خلال استخدامها لكلمات معينة تؤكد من خلالها مواقفها على هذه الأرض، الأمر الذي أثار بشكل خاص شارل- أندري جوليان :

طوال قرن من الزمن ظلت هذه الايديولوجية هي الرأي العام السائد، سواء كان ذلك عن قصد أو لامبالاة لأن الأمر يتعلق.بممارسة استعمارية نشرت أسطورة نقل الحضارة من خلال التعليم الرسمي عبر كافة أطواره، وكذا الصحافة والسينما والراديو الذين احتفوا بالأعمال الجبارة التي غيرت من المشهد التقليدي حيث كان يكفي النظر بإعجاب إلى المباني المدرسية الرائعة وإلى السدود الضخمة وكذا الطرقات حتى نتجنب السؤال الخاص بالجدوى من كل هذا. كل هذه المشاهد الجزائرية الرائعة هي من حق المعمر، المقاول ورجل الأعمال، بينما ابن البلد يعتبر في نظرهم وجه مجهول، إذ يجب أن نعلم أنه إذا جعلناه يسعد فقط رفعنا عنه الغبن والهم.[446]

الجزائر، فرنسا والغرب

الجزائر الفرنسية، الأقدام السوداء وطوباوية التطابق.

لا يمكن للجمهور الفرنسي أن يظل محايداً وهو يشاهد عند مطلع الخمسينيات أفلاماً سينمائية حول الجزائر، وفي الواقع هو يلمح أولا مشاهد لحقول القمح والعنب، مما يثبت أن الجزائر كانت منطقة فرنسية كاملة : «وأنت على الطريق ستشعر أنها نفسها طرقات فرنسا، ستجد سفوح هيرون برفقة كرومها الضخمة، ستدرك أيضا أن القرى التي تجتازها إنما هي قرى فرنسية حقيقية لا غرابة فيها سوى ملابس القرويين المختلفة.»(على طرقات منطقة القبائل، الوقائع الفرنسية 1946). مرسيليا ليست بعيدة من الجزائر العاصمة مثل ما هي عن باريس[447]، هكذا تكرر تعاليق الأفلام السينمائية على مسامعنا في الغالب. أما الديكور فيمكن تجسيده بسهولة، «قرية مثل باقي القرى بها تذكار لضحايا الحروب وكنيسة، ظلال شارعها المؤدية إلى المدرسة التي تعلو بها أصوات الفرح أثناء ساعات الدخول والخروج». (تلاميذ الجزائر كارلوس 1948) وفجأة يظهر عجوز عربي برفقة حماره ويدخل غلى الديكور العام : «لكن ما الذي تفعله هذه الشخصية التي تسير جنب حمارها؟ هنا يجب التذكير بأننا لسنا في قرية حضارية بل نحن في الجزائر». شكلت القرية الحلقة الأولى المكونة للأمة الفرنسية، كما هي حال في الجزائر، وتمكنت فرنسا من وضع أنماط مفروضة تضمن مبادئ الجمهورية العلمانية إلا أنها في العمق لا تزال كاثوليكية. وبالتالي نلمس هذا التجسيد الايقوني للقرية

في أفلام الدعاية لحكومة فيشي، إلا أن الإلحاح على رموز فرنسا الريفية (ريف فرنسا الذي يتجه إلى الاندثار لاسيما بعد الازدهار الاقتصادي في فترة ما بعد الحرب) إنما يهدف إلى طمس الخصوصيات المحلية، وتأكد على أن طموح الطابع الجزائري الجهوي للجزائر هو أن تكون مثل أبسط المقاطعات الفرنسية تماما مثل رقصة نهاية العمق الصحراوي، «تبدو غريبة كما رقصة شعبية سريعة الإيقاع في منطقة أوفارجن» (قافلة إلى الهقار) 1948، الأمر يتعلق بتأكيد حقيقة «الأرض الفرنسية الأولى على التراب الإفريقي» (طفل المرجان 1953).

إذن الفضاء الجزائري هو ذاته الفضاء الفرنسي فقط يستوطن الأول أرضا إفريقية، لدينا مستشفيين، ومدرسة : «هذه الإنجازات هي الدليل الملموس والحي للإرادة الكبيرة التي جعلت من هذا البلد مقاطعة فرنسية حقيقية». (المصلحة السينماتوغرافية للجيش 156 الساورة مقاطعة فرنسية 1958). مع حرب الجزائر الأفلام العسكرية تستأنف بضخامة مشابهة للأفلام المدنية المقدمة سابقا، والتي لا تخلو من الأهمية بينما أجري تحقيق لدى العارض 1960 يبين أن ثلثي الجنود لهم انطباع بأنهم في الغربة أثناء وجودهم بالجزائر،[448] 114 المصلحة السينماتوغرافية للجيش، فيلم القبعة الزرقاء (1957)، وعليه ندرك أنه : في عمق القبائل كما في أفارن، يحجب الزقاق في كأس، علما أن الكأس هنا هو كوب شاي بالنعناع في زاوية من زوايا مقهى مغربي (بربري) وأكثر «بلوط سان لويس يحمل هنا سعفة نخيل». وفي أماكن أخرى يمكن أن نرى «قرى المدينة (البلاد) التي تشبه محافظاتنا الصغيرة». (226 المصلحة السينماتوغرافية للجيش، 1960، Au–delà des fusils). أفلام المصلحة السينماتوغرافية للجيش تصر وليس فقط على التشابه الخاص بالمنظر الريفي، ولكن أيضا على التشابه الإنساني والطاقة الموجودة لدى الشعب المسلم، «كما في منجم القنادسة «ببشار» بعد نهاية اليوم من العمل،

يلتحق العمال ببيوتهم ليتابعون حياة مطابقة تماما لرفقائهم في الشمال أو في با–دي–كالي» (المصلحة السينماتوغرافية للجيش، 156، الساورة، مقاطعة فرنسية، 1958).

نجحت الأفلام المنتجة حول الجزائر في خلق تقارب بين الطبيعة والعادات الفرنسية والجزائرية، ولكن ماذا عن الهياكل التقليدية الخاصة بالمجتمع الفرنسي؟ من الهام أن نسجل الغياب الخاص بالسلطات الإدارية والتنفيذية داخل هذه الأفلام الوثائقية حول الجزائر، على الرغم من أنها كانت حاضرة في المستجدات الإخبارية. الجنرال ديغول وحده أحدث الاستثناء، ما عدا الظهور الوجيز للرئيس أوريبول عام 1949 (رحلة رئيس الجمهورية إلى الجزائر، الأنباء الفرنسية، 1949) وهذا لتصوير «الحب والثقة» من طرف الشعب الجزائري اتجاه فرنسا، كما يدل هذا الغياب رمزيا على غياب المؤسسات الفرنسية ذاتها التي تزعم أنها بالقرب من السكان، طبعا كل هذا خارج اطر خطاب الدعاية : إن ظهور الحاكم العام في حد ذاته أمرا استثنائيا، ذلك فقط لإبراز مصلحة معينة تخص الأمة، من بين تلك المصالح نذكر الظهور في زلزال 1954، وكذا عند افتتاح معرض عنابة سنة 1949.»كان الاحتفال بمثابة عمل عظيم، إذ تعزز بالتعاون والتفاهم بين الجميع، سواء من طرف سكان القرى أو المدينة دون تمييز في الأصل أو العرق أو الدين» (الجزائر أرض الحدث، كروسي، 1949). صاحب السمو حاكم الجزائر، المتواجد بشكل واسع في المستجدات الإخبارية، لا يظهر في الأفلام الوثائقية إلا عند وجود الأسباب لذلك، ليؤكد على التماسك الاجتماعي في البلاد وبطريقة إيقونية يجسد شخصه وهو يرتدي الزي الاحتفالي على الطريقة القديمة.[449] أنشأ مجلس النواب الجزائري عام 1947، وبدل أن يقوم بتحديد والمطالبة بحقوق المسلمين من خلال التمثيل الانتخابي ظلت الأقدام السوداء ورغم دوائرها الانتخابية المحدودة بعد 1947 تحظى بتمثيل نيابي أفضل بكثير من المسلمين (انظر

مثلا التطور السياسي في الجزائر، الأنباء الفرنسية 1948، الصور الإخراجية للحاكم العام نايجلان). استمر هذا الأمر إلى غاية 1948 أين استعملت البلدية الصوت الانتخابي للمسلم كأساس في العملية الانتخابية مع قانون الإطار ثم تكرس ذلك أكثر مع الاستفتاءات التي جاء بها ديغول.

وعلى العكس من ذلك، استطاع العيد الوطني الموافق لـ14 جويليه قبل حرب الجزائر أو خلالها من التغطية على الفراغ الكبير في الرموز الوطنية الغائبة، لأنه يرمز إلى أعلى درجات الوطنية، وبإمكانه خلق توليف وطني بين كلا الجانبين من البحر الأبيض المتوسط، إذا يستطيع في شقه المدني من إثارة الشعب عبر الرقص الشعبي الحماسي. أما من الجانب العسكري فكان الاحتفال بـ 14 جويليه مثاليا خاصة وقت الحرب لأنه يخلق شعورا جماعيا بالوحدة الوطنية. مجلة الجيش 119 (المصلحة السينماتوغرافية للجيش 131، أوت 1957) أظهرت احتفالات باريس والعاصمة سنة 1957. مع وجود الفرق الجزائرية والإتحاد الفرنسي (مع ميزة التصفيق). مشهد مكرر في المصلحة السينماتوغرافية للجيش 200 (محاربي الجبال 1960) : « الاحتفال بـ 14جويليه في كامل فرنسا، الجزائر من جانبها تحتفل أيضا ببهجة عارمة بالعيد الوطني، ألوان العلم الفرنسي ذو الألوان الثلاث زاهية في كل مكان، الفرق الموسيقية الغنائية تستعد للغناء والرقص، الفرح يغمر الجميع، الكل يرقص، إنه احتفال شعبي،ن كذلك هو الأمر بالنسبة للجيش». مما يسمح .بمشاهدة العرض العسكري بعد الصور التقليدية المتمثلة في الرقص الشعبي إلى جانب الديكور العام للاحتفال (خاصة الرايات الفرنسية الصغيرة منها والكبيرة)، بالإضافة إلى صخب الفرق الموسيقية وكذا الأزواج الذين يرقصون بفرح كبير، كل هذه الصور مأخوذة من فيلم إنها قرية جزائرية 1949. ما بين 1949 و1960 لم تتغير الصور أبدا في كامل الأعمال المقدمة فقط التعاليق هي التي تجعلنا نفرق بين عمل وأخر، المستعمر الفرنسي هو الذي يحتفل سنة 1949 بينما في

سنة 1960 يجب إظهار رغم الحرب أن الحفل لم يواجه عقبات وهذا بفضل تدخل القوات العسكرية الفرنسية بالأخص الجيش الإفريقي السابق وهذا يعود إلى التماسك الوطني المستمر.

ربط لقدماء المحاربين سواء في المدينة أو في الريف المتحضر هي نفسها، حيث نجد النصب التذكاري للقتلى الخاص بالحرب العالمية الأولى والثانية في قلب المدينة كذلك في الريف الأوروبي للجزائر، إذ يرمز هذا التذكار في الإطار الجزائري إلى مجد الرجال الذين سقطوا في الجبهة من أجل الدفاع عن الوطن، آخذا بعدا خاصا لأنه يتعلق الأمر بقيمة المشاركين الأوروبيين والمسلمين في تلك الصراعات. في وجوه جزائرية (فيدال 1955) يقع النصب التذكاري للأموات بين الكنيسة والمسجد ليصبح بمثابة دليلا عل الدعاية التي تبثها الأفلام المنجزة في هذا الإطار من اجل التذكير بالحقوق وخاصة الواجبات، وعليه يصير المسلمين وجها لوجه مع فرنسا، وأكثر من ذلك الآباء والأجداد الذين قاتلوا تحت الراية الفرنسية، يجب على الفروع (الأبناء) الانحناء للوصاية الفرنسية ضمانا للحرية والمساواة والأخوة. الجيش الإفريقي (Este، 1950). لإتمام هذا الاستحضار المجيد للبطولات بـ«الإتحاد المختوم بالدم» للفيالق الجزائر على صورة النصب التذكاري لأموات العاصمة الجزائرية، المحاربين المسلمين القدامى (مع ميدالياتهم) وهذا من خلال صورة مقربة توضح ذلك، أين يذكرون أعمالهم إلى جانب زملاءهم الذين قاتلوا من أجل «الحرية».

ما عدا ذلك، يختفي المقاتلون، ويصير الموت المحتوم هو الرابط بين الضفتين بصورة عامة، لذا للمقبرة دور خاص في الجزائر، مما يرخص الدفن في تلك الأرض الطاهرة ، حيث يعمل ذلك على إضفاء الشرعية وتأصيل الشعوب الأوروبية التي تعيش في الأرض الإفريقية منذ العهد الأول للاحتلال.[450] مثلما تقول شخصية الأب في الفيلم الروائي عطش الرجال (سارج دي بوليني، 1949) أمام قبر أول مستوطن مات في القرية

أبو عقبة : «الآن عندنا ميت، وبالتالي قرية أبو عقبة هي قرية كباقي القرى».
في الدفاع عن الجزائر (بروتو وبروني، 1957) يقول : « أزيد من نصف قرن، لا تزال المقابر تملأ بوتيرة أسرع من امتلاء القرى.» حيث نجد صورا لقبور الأجداد (الأوائل) كتلك التي نجدها في مجلة «ماقزين» رسالة مزارع جزائري (باتي 1958)، الفلمين من إنجاز الدولة، ويحملان خطاب«الجزائر فرنسية». يتكرر موضوع المقبرة من اجل ترسيخ القومية الفرنسية خاصة مع فيلم «الأرض والأموات» هؤلاء الأعزاء على موريس باري عندما استحضر أراضي الألزاس بعدما تمت استعادتها.[451] أما في الجزائر فإن صور الموت تستعمل لتبرير جهد المستوطن وتظهر فرنسي الجزائر أكثر قومية وانتماء وحضارة، لأن الأموات دائما يعدون في الصفوف الطلائعية للحضارة، صور المقابر والدفن هي الأكثر ميلودرامية أثناء الحرب، وفي ذات الوقت تقدم تبرير للقتال المسلح ضد وحشية المتمردين مما يسمح باستدعاء الايمان الكاثوليكي كأساس عميق للمستعمرة الكلونيالية.

تعد كنيسة القرية في الواقع رمزا أخر للتسجيل، لكن هل سيكون لذلك مغزى في بلد 90 % من عدد السكان مسلم؟ لذا بصمة العقيدة الكاثوليكية في الجزائر هي رأسمال الدعاية الخاصة بالأفلام فقط، حيث كانت الأكثر تمثيلا من رموز الديانة الإسلامية. ظل ذلك ثابتا قبل سنوات الأربعينيات في كامل الأفلام المقدمة واستمر بعد اندلاع حرب الجزائر، أما المئذنة فظلت رمزا هامشيا، في حين كانت الكنيسة وسط القرية الجزائرية كما هو الحال في كامل قرى فرنسا، تمثل وحدة فرنسا في إتباع العقيدة الكاثوليكية. كما ظلت تهيمن على الأعمال المقدمة طوال سنوات 1940–1960 (أنظر مرة أخرى للشكل 6) في حين كان الغياب التام للديانة الإسلامية أما الأفلام التي تقدم ذلك فهي أفلام (النخب المثقفة) التي تهتم بالثقافة العربية وتسعى لتجنب الاختلافات الفكرية على الشاشة، وتعزيز الاندماج. إلا أنه وكما رأيناه، ستسجل سنة 1958 تغيرا في علاج الديانة في الأفلام.[452]

تجمع سكاني مثالي :

الجزائر صفيحة متقلبة حول حضارتين، «خط الالتقاء بين أوروبا وإفريقيا» (حدائق الجزائر العاصمة، بيكون–بورل، 1948) وبالضبط في حدائق الجزائر العاصمة «يجد كل واحد إطار بلده الأصلي] امرأة محجبة بالقرب من النخيل، وامرأة أوروبية تحت الأشجار[لم تكن هذه الأوروبية حائرة إطلاقا من هذا المسلك الذي يليق بحديقة فرنسية». كما سنرى لاحقا. الثقافة وبالأخص الديانة الإسلامية وكأنها تقريبا غير موجودة مما يوضح خضوع الشعب المسلم لفرنسا الخالدة. أكيد يوجد مسلمون في الجزائر، وهذا أمر واقع ليس وليداً لإصرار الدعاية على صورة فرنسا، المسلمين كما سنراهم أيضاً، إنهم قبل كل شيء الأطفال الذين نعالجهم، ندرسهم، نثقفهم، ولا يجب إطلاقا إجبارهم على أن يكونوا تابعين للقرية الفرنسية التقليدية أو للمدينة الأوروبية، اختلاط الطبقات والأعراق لا يصنع التفرقة عكس ما تؤكده غالبية الأفلام أو فقط في المدرسة بين الأطفال كما تطرقت إليه الصورة غير الواردة عن المصالحة الدائمة، وحسب الحقائق الجزائر ما هي إلا مجتمع ذو طبقة مغلقة لكن الخطابات تعمل لتبين عكس ذلك.

ما عدا ذلك فإن الأفلام التي تعالج المسلمين أو الأقدام السوداء بطريقة منعزلة، حيث يتعلق الأمر باقتراح صورة لتجمع سكاني مثالي يعمل لصالح بعيدا عن الحقيقة الاجتماعية النظرية الخاصة بـ«التطابق» جاعلين من الجزائر بؤرة للأعراق المرتبطة بفرنسا بواسطة حضارة موحدة، منذ ذلك الحين، الرياضة هي القاسم المشترك : الجزائر أرض الأبطال (ويسمان 1950) الذي صوّر عدد من الرياضيين (أمثال ميمون وبلحاج) وكذا من الأقدام السوداء من خلال صورة الإخوة برناردو أبطال السباحة أو مرسال سردون. يظهر الفيلم أيضا جماهير مقابلات كرة القدم المختلط أنهم كما «جماهير Nîmes أو Reims »، وعندما جرت مقابلة النصف

نهائي لكأس شمال إفريقيا في وهران بين الخصمين الجزائر (العاصمة) و Lille–Racing ، و»شيء ما مشترك» ، ويعود هذا كله بفضل عصرنة التجهيزات التي سمحت للجزائر بإنتاج عدد من الأبطال في جميع الطبقات الاجتماعية. الحاضرة الفرنسية وجدت كذلك مصلحتها ما دامت «الجزائر تتطلع أن تكون وعاءاً تستمد منه فرنسا أحسن أبطالها» بعد 13 ماي 1958 هدأت فكرة تجمع فرنكو–إسلامية وتم اقتراحها في المجال الرياضي. إن فيلم «الصخور التي تربط الرجال» (كارلوس 1959) الذي يتكلم عن العمران يلح من خلاله على حياة متعددة التجمعات السكانية والتي يمكن إيجادها من جديد في الجزائر المسالمة، مثال ذلك في كرة القدم التي تبين جليا وحدة الجمهور الذي يشكل تجمعا واحدا أمنا «بذات الشغف للرياضة وبذات الانفعالات الوطنية».

من بين أحسن الأفلام التي أخرجت « فكرة فرانكو–إسلامية» هي حكاية الأسرة المشهورة للقرية التي أنشأها معمر : إنها قرية سرسو (كارلوس1953) بدأت الحكاية بإعادة تأليف التاريخ، وذلك بقدوم بيار شوفان للجزائر عام 1910، اكتشف الرائد [453] منبع ماء في الأرض التي استقر بها، وبدأ ببناء مسكنه بمساعدة الراعي أحمد الموجود بالمكان الذي حل به، أثناء قدومه ومع قدوم زوجته، ثم عدد من الفرنسيين الآخرين الذين امتلكوا الأماكن، طور شوفان المكان وأصبح قرية نموذجية : فيكتور هيقو، قويت الروابط بين عائلة شوفان وعائلة احمد وفي عام 1930 بدأت الجرارات تظهر ((«لا يزال الوقت بعيدا عن حقل القصب في الساعات الأولى»). بعد مرور أوقات عصيبة وبقوة إصرار جاء وقت النجاح و»الجني السعيد» مما ساعد على التشغيل والتضامن بين الجميع، ومع صورة « التعهد الإنساني « بين شوفان وأحمد، كبر الرجلان (يلعبان بالكرة الحديدية تارة ويتبادلان الحديث في المقهى تارة أخرى) توسعت القرية بمساكنها الممتدة هنا وهناك (المدرسة، الكنيسة) لقالقها، شوارعها وتجارتها، تصل الحافلة

والجرائد أيضا حتى وسط المدينة، إنها صورة حقيقية للتلاحم للتجمع السكاني الفرنسي-الإسلامي ضد المحن التي تتعرض لها مستقبلا، بالطبع كما يؤكده التعليق النهائي « ما هي إلا مثال لكن قرى كتلك القرية يوجد منها المئات والمئات في الجزائر». إنه مثال نعتز به إلا أنه أحيانا كما نقرأه في بريد الحكومة العامة للجزائر، «للتذكير إن أدوار الأب شوفان والأب احمد وأبناء كل منهما شغلت بنفس الأشخاص الذي سجلهم التاريخ على الشاشة»[454] - والتي لم تكن مبنية في الفيلم، يوجد عرفان وتفاعل بين الفرنسيين والجزائريين في القرى كما في العمل، «فرنسي من أصل أوروبي يعمل مع فرنسي ذو أصل شمال إفريقي». في جو ملئه الصداقة ما نسميه بالمزيج» (المصلحة السينماتوغرافية للجيش 211، مهنة الرجال 1960) وعلى الرغم من التقاط الصور الجيد، والحركات والكلمات التي تدل على المساواة المفترضة : في فيلم إنها قرية سرسو من جديد، ورغم العمل المشترك، «احمد» يكلم السيد شوفان لكن هذا الأخير رد عليه باحتقار بالجلوس على طاولة القهوة المساواة؟

تريد النظرة الكلونيالية لقرى ومدن الجزائر أن تكون لها صورة رائعة لتجمع سكاني حالم بين الأوروبيين والمسلمين دون مراعاة الحقيقة المرة للشعب المسلم، بحيث أن الجزائر كانت وإلى غاية 1959 حظا لفرنسا، التجمع السكاني الفرنكو-إسلامي « تكتل هذين العرقين المختلفين» (التاريخ يثبت ذلك، لاروس1957) زاعمة أنها أرض المستقبل. وبدءا من عام 1959 فإن الواجب السياسي قنن هذه الصورة المنقولة من قبل الأقدام السوداء وذلك لترسيم قانون حقيقي وجديد للجزائر مع Collège unique، مخطط قسنطينة وكذا تقرير المصير : هذا في الذهنية أكثر مساواة ما بين التجمعات السكانية أين تأخذ القرية والمدينة بعين الاعتبار، ضيع الأقدام السوداء أثناء ذلك سيطرتهم الرمزية، لفائدة التجمع السكاني الأكثر تمثيلا لحقيقة البلد. لقد مسّت الأحداث المميتة المفاجأة صميم هذا

التجمع السكاني، «فرنسيون لأنهم يعيشون هنا، مسلمون لأنهم يعيشون معهم بأكثر ذكاء وفطنة « (رجال درك البلاد، Este 1958) .»في الواقع إن كل هؤلاء الرجال المعذبين سواء كانوا أوروبيين أو مسلمون سقطوا بدون دراية ضحايا كارثة تجاوزتهم» (دفاعا عن الجزائر، برونت وبروتو 1957). إن حرب الجزائر وضعت حدا للخرافات الملحمية والمنقولة عن طريق الدعاية، ومع ذلك نرى جيدا أن الأقدام السوداء لم تكنوا أكثر حظا حسب ما بينته الصورة.

صورة الأقدام السوداء :

في الواقع المسلمون هم الأكثر ظهورا في الأفلام.[455] لأنه وبنفس الطريقة القرية الجزائرية بحيث يمكن الغلط مع تلك التي في قرية الحاضرة الفرنسية، فرنسي الجزائر ينبغي أن يكون مثل أي الفرنسي الآخر، معناه بدون هوية مميزة. يجب انتظار نهاية حرب الجزائر حتى نعرف بالضبط ماهية (قدم-سود) حسب ما تظهره وسائل الإعلام. هم يشبهون فرنسي الحاضرة الفرنسية باعتبارهم ممثلين للمؤسسات وللصناعات الغربية، وعليه لم يكونوا أصلا مذكورين، بينما جزء صغير منهم فقط مستفيد من الثروات الجزائرية، وهم الذين ظلوا قانونيا متفوقين «الأندجان» في المخيلة الفرنسية، إنهم ببساطة يشبهون نمط الحياة الغربية لقرى ومدن الجزائر، والتي تدافع عنها الأفلام بشراسة، وإذا كانت ذاكرة أجدادهم ، «روادهم» الذين صنعوا الجزائر وأعطوا لها قيمة كبيرة.[456] أما الأوروبيين لم يظهروا إلا نادراً بحيث ثمنت الأفلام الاستعمار على المدى الطويل، بما فيه إذن الشعب الأوروبي المكون من «بوتقة» من الفرنسيين الأصليين أو اليهود الأنديجان وكذا أجانب أسبان، ايطاليون، أو مالطيون كمعطيات تشكل تحديا مستحيلا.[457] بنفس طريقة اللقالق والكنائس، «الأوروبيون» هم عبارة كمبارس في هذا العمل الإخراجي للسلطة الكلونيالية : إنهم يشاركون في خطاب يعقوبي

من دون أن يأخذوا بعين الاعتبار خصوصيتهم. لا نرى على الإطلاق، على سبيل المثال، التنويه بالتجمع السكاني اليهودي المهم في ظل الأقدام – السوداء.

تبين هذه الأفلام في آخر المطاف مجتمع معقد متكون من مختلف المجموعات العرقية أو الاجتماعية التي تتقارب في الأفلام كما في الحياة، تتلاقى ولكن هناك صعوبة في وجود اتصال عميق بينهم، منفصلين في واقع الحال عن الصورة، فقط يوجد الفيلم الوحيد الموجه للولايات المتحدة في نهاية الحرب، De Gaulle's Pledge in Action (Tangent، 1960) الذي يظهر الجزائر متعددة المذاهب يعيش فيها «المسلم، المسيحي واليهودي» بالتساوي في بلد يتجه بخطى كبيرة نحو الديمقراطية استجابة للذوق الأمريكي في حرية المعتقد وcommunautarisme وبالطريقة ذاتها التي قد تجعل من الأقدام السوداء جزءا غير مدرك تجاه الضيق والزوال الاجتماعي لدى المسلمين (كما عند اليهود وبالأخص الفقراء منهم). السلطات في الجزائر وفي فرنسا غالبا ما تكون مغمضة الأعين تجنبا لأخذ القرارات التي كانت السبب في الوضعية الكالونيالية غير المتغيرة لأزيد عن قرن من الزمن مما يدل على استمرار سيطرة الأوروبيين على باقي التجمعات السكانية.

فقط سبب جد سياسي يمكنه أن يفسر لنا هذا الغياب (غياب الأقدام السوداء على الشاشة) : إن إخفاء الأقدام السوداء من الصورة يسمح بحجب خطابهم وكذا إرادتهم الشرسة في «التطابق» مع الشعب المسلم، «التكامل» الذي كان في الواقع أحسن درعا ضد تطور المسلمين في المجتمع الجزائري. هذه الحالة ستسبب مشكلا للسلطات الفرنسية، بحيث إبتداءا من سنة 1947 وبالخصوص سنة 1958، تزايد إظهار العكس للتحديد الحكومي والمحلي للإصلاح ضد مصالح أوروبي الجزائر.[458] من خلال ذلك، يجب علينا أن نذكر أن الأفلام التي طرحت من طرف الحكومة

العامة للجزائر على مستوى مصلحة السينما لطالما احتوت على الأقدام السوداء، ولعل إظهار المسلمين أكثر على الشاشة من الأوروبيين فإن الأمر مرتبط وبلا شك بتوجه هذه الأفلام في المقام الأول إلى السكان العرب والقبائل. لم يطالب الأقدام السوداء تبريرا على «فرنسيتهم» من خلال حضورهم في الأفلام الوثائقية : إنهم فرنسيون دون أن يقنعهم أحد. ومن خلال هذا، لم يظهروا في الأفلام الموجهة للمسلمين، وإذا ظهروا فهم «أسياد» أو م علية القوم؛ أما في الأفلام الموجهة للحاضرة الفرنسية فهم فرنسيون كباقي الفرنسيين؛ بعض الأفلام القليلة (وهي بلا شك موجهة لهم) مثلتهم وبصدق في وحشيتهم الحقيقية (مثلا ولد المرجان، ليريزي 1953، وكذا صياد يروي، كارلوس 1961).

يتطلع السكان الأوروبيين مثلهم مثل السكان المسلمون في بادئ الأمر إلى سير الاحتياجات السياسية الحالية، بحيث أن تمثيلهم أكثر انتهازية، مرتبط بالحتميات الوحيدة والخاصة بحصيلة التقرير للسياسة الجارية. إنهم حاضرين بانتظام في المستجدات الإخبارية المدنية (وليس العسكرية)، سواء كضحايا مباشرين أو كشهود أثناء الدفن. فضلا عن ذلك ، تذكر المستجدات الإخبارية العسكرية السكان الأوروبيين من أجل إظهار مشاركة الجيش في أمن وحماية المزارع والمحاصيل، (على سبيل المثال، مجلة الجيش،1957،111 و60–20 ، 1960) وذلك لفائدة الوطن قبل كل شيء وليس للدعم المقصود. تبقى الأفلام الوثائقية العسكرية كذلك غامضة فيما يخص الأقدام السوداء، جاعلين إخراجيا المسلمين قبل كل شيء، وهذا ليس بالمدهش، ما دامت أفلام المصلحة السينماتوغرافية للجيش تخاطب وبالأخص هذه الأخيرة (المسلمين) وليس الأوروبيين. هذه الأعمال الإخراجية التي تقوم بلعبة السلطة والتي هي دائما قمعية بخلاف «الإرهابيين» الجزائريين الذين قاموا بالتحول انطلاقا من أحداث ماي 1958 : إن هذا الشعب (الأقدام السوداء) المعتاد حذفه من الدعاية

الفرنسية أخذ في النهاية وفجأة أهمية أساسية في حياة الأمم قاطبة. وعليه فإن فرنسي الجزائر الذين كانوا في الواقع لا يمثلون شيئا لأحد في فرنسا، وضعوا فجأة الجمهورية في خطر باسم الوحدة الوطنية بدءا من سنوات 1958–1959، وشيئا فشيئا أصبحت الأطروحات ملائمة للذين يريدون أن يكونوا» متطرفون» بعدما خدموا فكرة الجزائر فرنسية وهذا قبل عام –1958وبالتالي فإن الأشخاص والمؤسسات أخذوا أماكنهم بواسطة الحكم الديغولي لإبعاد «الخرفان السوداء» وكسر ثورة المسلمين في المجتمع الجزائري.

نمر إذن من التمثيل شبه الغائب للأقدام السوداء قبل الحرب إلى التمثيل المبتور سواء كانوا ضحايا أو متطرفين ، غير أنه وفي جميع الحالات المختلفة للفرنسيين يجب إزالة شعب يتمسك بشريكه المستقبلي الجزائري وهذا لأسباب دبلوماسية وذلك لتحضير وصولهم المحتمل إلى فرنسا. مع بداية سنة 1959، ظهرت أفلام مهداة لهم بشكل خاص (الحجارة التي تربط الرجال، كارلوس 1959؛ حضور ألبرت كامو، رينيه، 1961؛ صياد يروى 1961، كارلوس، الحب المجروح، قروسبيار، 1962) وبالخصوص الفيلم الطويل الذي يحمل عنوان «أشجار زيتون العدالة» لبلو، 1962) ما هي إلا إشارة عن إرادة سياسية لتهدئة الجدل، لكن OAS المنظمة السرية خلقت بلبلة باقتراح رؤية صافية لمستقبل الجزائر بمواربة الجمعية ثم الاستقلال. هذا القلم الروائي لمستقبل مشترك محتمل، يبدو خسيسا نوعا ما : الأقدام السوداء حسب الوقائع المؤلفة لهم الحق في مطالبتهم في الاختيار بين فرنسا والجزائر المستقلة (الكل يدرك أن حل الثاني نادرا ما يكون قابلا للحياة). ليست السينما على الإطلاق هي التي تتكلمُ عن الأقدام السوداء للجمهور الواسع، لكن التلفزيون مع برامج ومواضيع خاصة تمكن من إثارة مواضيع كـ Cinq colonnes à la une على سبيل المثال «ماذا تفكر الجزائر العاصمة «، بحيث كثيرا ما كانت مركزة حول ردود أفعال

الأقدام السوداء حول الاستقلال المعلن) وكذا «إعادة»[459] أوروبي الجزائر إلى الوطن الذي سيصبح مشكلا اجتماعيا ينبغي تسويته من قبل المجتمع الفرنسي (يوجد مواضيع متلفزة حول المسألة استمرت إلى غاية وسط الستينات) وليس مشكل سياسي يتطلب تنفيذا واحدا.

مستنقعات بالنووي.. التحولات الجزائرية :

تقدم الأفلام مظهرين عن الجزائر، واللذان يقدمان نفس الغرض الأول في الشمال يسمح بإظهار بلد انتقل من المستنقعات إلى التشييد الأكثر حضارة، بينما يبين العرض الثاني في الجنوب، التزام المخرجين هنا أين هي الصحراء ثابتة، الملجأ الحار للتوارق وسكان الواحات، حيث تحركوا بسرعة بواسطة شاحنات متوجهة نحو les derricks وإلى أماكن التجارب النووية. إنها كذلك بصورة عامة فكرة المرور من القديم إلى الحديث وهو ما أخرجته الأفلام (الجزائرية) : وهو في أكبر «فلاش-باك» يصور ما حققه التطور في البلد ، منذ ركودها عند نهاية الإمبراطورية الرومانية إلى غاية التحولات المستجدة من قبل «العبقرية الفرنسية». إن بلاغة هذه السينما سواء من خلال أفلامها القصيرة أو الطويلة بعد الحرب العالمية الثانية بلغت أوجها مع مخطط قسنطينة الداعي بالضبط « للأخذ بالتحول العميق للتركيبة الإنسانية للجزائر لجعل الجزائريين رجال من القرن العشرين».[460]

جزائر الشمال :

في الشمال، تساعد استعارة القرية على دمج الجزائر مع فرنسا كما شاهدناه، لكن البصمة الفرنسية في الجزائر وخاصة في البحث عن الانفعال المشيد. إنها (الجزائر هي فرنسا) كما يقول فرانسوا ميتيران[461] لان الحاضرة الفرنسية تجعل من هذا البلد المتخلف والمتوحش بلد متحضر

وغربي جدا : « لقد انحل هذا البلد المنعزل كلية، بحيث أن قدوم الفرنسيين ساعده حتى ينتصر على الضعف الطبيعي [...]نتذكر مدى قيمة الجزائر الواسعة لدى الحاضرة الفرنسية الملائمة لرفع وجرد الثروات التي يمتلكها هذا البلد» (صور الجزائر، المصلحة السينماتوغرافية للجيش 1955). وبالتالي فإن الأفلام من هذا النوع تستعمل خدعة أثناء عرض الصورة، (بمساعدة لقطات حقيقية منجزة في الوقت المناسب من طرف مخرج منفذ أو من الأرشيف المسترجع). الحالة السيئة للريف الجزائري قبل وصول الفرنسيين... وكذلك قبل ولادة السينما، وذلك بدون احتساب الأفلام التي تبين المستنقعات غير صحية والمستبدلة بدون حسبان منذ مدة بالحقول الخصبة : في فيلم Hippone la royale لـ ليريزي، 1953) تذكرنا السبخات بهروب البربر تاركين مكانهم لمرعى لطيف أين ترتع الأبقار النورمندية، أكيد أن السبخات الموجودة لكن استعمالها لم يعطي مردودا إلا بفضل الكولونياليين، إذ يجتنب المسلمون الذهاب حتى لا تصيبهم الجراثيم المنتشرة.[462]

ولعل القسم الأهم للصورة الجديدة عن الجزائر عند الخروج من الحرب العالمية الثانية، هي عودة الاقتصاد الجزائري في عدد من الأفلام كتدارك للمجهودات المالية الموافق عليها من طرف الدولة، منذ المخطط الصناعي من عام 1946 إلى غاية مخطط قسنطينة، هذا الطابع الاقتصادي الموجود خلال سنوات 1920 و1930، مع بعض الأفلام النادرة وغير سياحية؛[463] لكنها تطورت كثيرا بدءا من عام 1946، ثم كانت دائما حاضرة عند بداية حرب الجزائر، ومع عام 1958 تغير الأمر إذ ينبغي فقط إظهار الموازنة الإنسانية -الفرائد التي تعود على الشعب-دون ذكرُ النفقات المرضية أو دور المهندسين الفرنسيين حتى سنوات 1959-1958، بحيث أن الخطابات هي نفسها التي تمجد الاستعمار الأبوي.

استخدم العنوان نفسه لعدد من الأفلام الأمر كاد أن يكون عقيدة مشتركة على غرار : الجزائر في العمل (1946)، الجزائر بلد النوعية (1947)، الجزائر أرض النشاط (كروسي 1949) كلها مبرمجة حسب طلب السلطات الفرنسية عن الاقتصاد الجزائري، الوقت هو الاستعمار الإرادي، وفي بال هذه الأفلام رواد مستصلحي الأراضي، عمال الحفر، منجزي السدود والمخترعين، ولعل الفيلم الأخير الجزائر أرض النشاط يريد «وثائقي كبير حول التطور والآلية الفلاحية للجزائر» وذلك بمناسبة معرض بونة في ماي–جوان 1949. صور إنجاز العرض كان مناسبة للتوقف عند آلية «الوحوش المتحضرة» ونجاح الأحداث التي كانت رمزية : «تفوق الإرادة المبدعة، تفوق عمل لأي كان في الجزائر والذي لم يرفض اختباره أين كان التلاحم فعلي وبدون تمييز للعرق الدين أو الرأي» أكثر قربا من أيقونة الواقعية الاشتراكية، صور المزارع «السكة القوية» وجني القطن، التبغ أو الطماطم كل هذا شكل «لوحة رائعة للرخاء والازدهار».

إن اندلاع حرب الجزائر لم تغير شيء فيما يخص توزيع صفقات الإنتاج من الدولة إلى الشركات الخاصة، وندرك هذا من خلال جينريك فيلم الجزائر تحت علامات عطارد وأمفيتريت (كارلوس 1958)، « كانت الجزائر موجهة بأن تعرف تهريبا ضخما في مجال الصيد البحري لذا ينبغي لها أيضا صيانة موانئها، هذه الموانئ هي حاليا في خدمة فرنسا. جاء هذا الفيلم كوقفة تكريم لمعماري الميناء، لكن كانت له غاية أخرى، إذ تم تصويره في الفترة ما بين نوفمبر 1957 إلى غاية ماي 1958 مما يعني أنه عايش أوج الأزمة، ومع ذلك أظهر أن الحياة في الجزائر لم تتوقف». وهذا ليس بسبب حظوظ التاريخ ولكن بسبب استمرار العبقرية الفرنسية الخلاقة : إن جلب مختلف أنواع السلع المنتجة الصناعة أو الفلاحة وأهمها (الفلين، القطن، الحبوب، البرتقال، الحلفة، التمور، الخمور، النفط، الميتان، الملح..إلخ) تعد

مناسبة مواتية لإعادة تاريخ المستعمر ومشاريعه الكبرى منذ القرن 19 مع (الإيمان الخلاق) الذي يميزه ويجعل من الجزائر «البنت الحقيقية لفرنسا».

الفلاحة هي بلا شك رمز الجزائر الموافق لواقعها وفي نفس صورة عملية لـ» القرن الخصب» للافتخار بالاقتصاد «المزدهر»، خمر الكروم الغنية، حلفة السهوب، قمح السهول الشاسعة، حديد الساحل» (الجزائر، لـ ليريزي 1948) كل هذا كان من بين الرموز التي منحتها فرنسا للجزائر، ولذلك فإن عملية نقل البرتقال، المندرين، الليمون والتمور إلى فرنسا تراجعت، وبذلك تم تصوير المنشآت وكذا العمال الجزائريين. وإذا كان تصوير التنمية الفلاحية للبلد يعد أمر محوري في الأفلام ، يجب أن ندرك الجانب الأهم والخاص بالمناورة المتضمنة في الدعاية لهذا الموضوع. إنهم الفرنسيون الذين نهبوا أراضي الجيدة للعرب والقبائل ومنحوها للفرنسيين الذين قرروا المشاركة في استعمار الشعوب الجزائرية.[464] وكذلك تحطيم سير التجمعات السكانية للجزائر الريفية وتخفيض العمال حسب قانون العمل الفلاحي لمصلحة المعمر.[465]

إذ يعلن القائمون بالدعاية عندما يكون هناك نقص في التصرف من طرف المسلمين ا لرفع قيمة الأراضي الصالحة للفلاحة لأجل مشاهدة البيوت القصديرية المذهلة تتكاثر دائما حول المدن الكبيرة وهذا لفضح التمرد، بينما هناك مشكل من بين أحد المشاكل الجزائرية إنهم القرويون الذين جاءوا إلى المدن بحثا عن عمل فرضي بعدما جردوا من أملاكهم وهذا لتقوية صفوف الإستقلالين لكن أسباب العلاقة أخذت تتملص في الأفلام مادام غير ممكن الاعتراف بأن الوطنية هي سبب الاستعمار وما يتبعها عند الشعوب المحرومة. وببساطة يفضل الإتيان بفلاح مسلم طاعن في السن مقاوما للحضارة الناجحة للتقنيات الفرنسية في التل مثلا : «نبقى المناهج قديمة أيضا والمردودية ضعيفة، (فلاحون يضربون القمح على الأرض) مقارنة بالمناهج ومردودية المستعمر الأوروبي الموجود دائما في

نفس المنطقة خاصة في الناحية الوهرانية. الثقافات الإسلامية تتميز أيضا ببعد الحدود الغامضة بالنسبة للثقافات الأوروبية في الجانب الهندسي) (جزائر التعلم، كارلوس 1948).

الكروم موجودة بقوة في شمال الجزائر منذ القرن الـ19 كانت رمزية للإنتاج الفلاحي الجزائري (في أشجار زيتون العدالة، بلو 1962) «أحسن معمر منتج للكروم، حسب الوثائقي الذي يحث أن الجزائر ليست فقط الكروم (مزارع الجزائر كروسس 1952) رمزية كذلك في السياسة الفلاحية التي تفكر فقط في فرنسا قبل كل شيء، إذا كان الأوروبيون يحسون الخمر ليست هي الوضعية الضخمة لأغلب سكان البلد : «إنها ثقافة أوروبية أساسا موجهة للتصدير ما دام المسلمون لا يشربون الخمر». (الاقتصاد الجزائري ميلي 1960) لكن الاقتصاد الجزائري له أيضا مبرر حسب الاحتياج في الإنفاق للمواد الأولية. غالبا ما تستعمل الأعداد والخرائط في تدعيم هذه البراهين الاقتصادية، إن «الأعداد الضخمة» تتكلم عن نفسها الفوسفات مثلا : « كان صادرات الكويف دائما بالنسبة للسلطات العمومية موضوع المصلحة الخاصة المبررة، بمصلحتها الاقتصادية وكذا بحب النهضة السيادية، (ثروة ما رواء البحر، فوسفات، الجزائر، فوكس 1950). عندما تصدر المواد الأولية الجزائرية إلى فرنسا، فإن ذلك يدل مجازا على إنها الدم الجديد المستعمل، مثل هذه الباخرة المملوءة بالفوسفات والمبحرة نحو أوروبا حاملة معها قوة بلد شاب إلى الأرض العجوز التي أخذت كذا من المحاصيل» القمح الفرنسي يمكن أن ينبت وهذا بفضل السماد المنتج في الأرض الإفريقية إنها صورة تقليدية من التجديد الفرنسي للمستعمرات.

يظهر مخطط قسنطينة كمخطط فلاحي وصناعي من العيار الثقيل في وثائقي «صور لأجل مخطط زراعي (لوديك 1960) إذ لا يجب إطلاقا فضح كل الشعوب الإسلامية ونقصها المعرفي ولكن لاستحضار شكل

من أشكال التعاون العادل بين الفرنسيين والمسلمين، لإنشاء ديناميكية داخلية في المجتمع المسلم: «المخطط كالجسر بين الذين لا يعلمون والذين يردون ذلك». بينما الأهمية الجديدة لتكوين الشعوب من طرف المسلمين أنفسهم وليس من قبل السلطة البيضاء أو الحاضرة الكبرى. وفي حالة خاصة يتسع الفيلم لكل المجتمع الجزائري، : « يجب أن ينطلق مخطط التنمية بالرجال كما انطلق هذا الفيلم من mechta». وعليه فإن إصلاح الأراضي والآبار الرومانية القديمة، وكذا الاعتناء بالحيوانات والأراضي، كما أن تعاونيات القرى يجب أن تكون تابعة لحساب المعنيين الأساسيين، مما يشير إلى اختلاف كبير في الرأي السياسي للمشكلة الجزائرية، الوقت ليس الاستيعاب ولكن للتعاون الفعلي في منظور جمعية (بشكل أو بأخر).

كثيرا ما كان تحسين السكن ضمن أهداف هذه الأفلام وهذا للمرور من سكن أنديجان (بيوت القش والقصدير) إلى سكنات فرنسية فاخرة. قدمت البيوت القصديرية في الأفلام كنمط خاص بالحياة الإسلامية.[466] وفي وثائقي «أحياء سكنية في الشمس» لـ (كارلوس 1959) ، كعنوان مثير، يظهر بلقاسم وعائلته داخل كوخهم؛ بعدها يتجه رب العائلة إلى موعده في مكتب شديد النظافة وذلك لاختيار مقره الجديد من على كاتلوق، لأنهم لا يستطيعون العيش هنا إطلاقا» إن هدم القربي سيعطي بعدها المكان لميلاد السكنات الجديدة. في هذه الصور، وفي الفوضى الأحياء الفقيرة، تعارض عائلة بلقاسم صرامة الموظفين المأمورين بالسكنات، كذلك بالطابع الهندسي للسكنات، وبالتالي تمر الحياة الجديدة للجزائريين لتساوي الحياة الغربية، أما الكوخ فهو علامة على نمط حياة تجاوزه الزمن. في الجزائر العاصمة ، وفي قلب المدينة، الحداثة المزدهرة للهندسة المعمارية الفرنسية المجاورة للقصبة التي لا تزال مستمرة بوجودها كذكرى للفلكلور الإسلامي المعروف حتى في الولايات المتحدة الأمريكية، على غرار فيلم « Home of the legendary Pépé le Moko » (Dateline...

كذلك فيلم «الملجأ الأخير لحياة العرب (Algeria، Tangent، 1960 وسط الحياة الأوروبية» (الجزائر بلدي الجميل، أست، 1953). أما في فيلم «الجزائر العاصمة المدينة الفرنسية الرابعة (باتي، 1952) ومع صور مظلمة للمتاهة، والتي نفهم منها أنه نادرا ما يحظى المهندسين والديمغرافيين (علماء الإسكان) بالتقدير يقدم مخطط الجزائر العاصمة نظرة إلى السماء، بحيث أن القصبة تتضاءل مقارنة مع المدينة الأوروبية المحاذية : « عند وصول الفرنسيين، تخلت المدينة عن متاهة الظلام لتذهب بحثا عن الفضاء والشمس...».

في السكنات «التقليدية» (خيم الصحراء، القصبة، قرى القرون الوسطى الميزابية أو القبائلية، البيوت القصديرية)، ونقارنها إذن بالبيوت وعمارات HLM التي سجلت دخول الجزائر إلى الحداثة الغربية كما تمثل التفاتة قوية من قبل السلطات–التي تسمح حقيقة لإيجاد سكن لائق، قبل 1954، كان الهيجان في البناء يمنح الأسبقية الوحيدة للمدن الكبيرة كبون ، وهران وقسنطينة، وهي المدن التي تجسد تقاليد الثقافة الجزائرية وفي نفس الوقت تجمع التكنولوجيا الفرنسية، كل من هذه المدن توافق فيلما (بونة الملكة، وهران ذات المائة منظر، قسنطينة المدينة الغربية والعجيبة) والتي تثمن إنجاز عدد كبير من السكنات المرافقة للتنمية الصناعية وكذا اليد العاملة.[467] قدمت أفلام عديدة الجزائر العاصمة وبالتفصيل، (الجزائر العاصمة المدينة التي بنيت، الجزائر المدينة الفرنسية الرابعة، الجزائر وتناقضاتها)، بحيث تجعل المدينة شاهدة وواجهة للمهارة الفرنسية في إفريقيا الشمالية–بالتوازي مع داكار في AOF–والتي ينبغي لعا إعادة الحساب لمسكن مثل« Lafayette » لشاهد على ولادة الايقونية الجزائرية» لـ»مخبأ القراصنة «.إنه « عمل معماريين» أكثر منه عمل فرنسيين لشركات في الجزائر، مع بيوتهم التي يفتخرون بها من أجل تمجيد العلم الفرنسي.

إن استخدام البيوت القصديرية في الدعاية لم يكن مبنيا أبدا على قاعدة شرح منطقي، وإنما في الواقع هو إعادة تنظيم الزراعة من طرف الأوروبيين، تحت تحريض السلطات لتعميم البطالة أو ضياع الأراضي لعدد كبير من عمال الفلاحة، وبالتالي جاؤوا إذن وتكتلوا في المدن للبحث عن العمل. هذا البعد الاقتصادي لم يأخذ بعين الاعتبار في الأفلام إلى غاية معالجة مخطط قسنطينة، قبل ذلك، يعتبر البيت القصديري وببساطة كانبعاث طبيعي للمؤسسة الإسلامية المكتظة بالسكان، ويشمل أيضا يقدم صورة إخراجية عن الفوائد من الحضارة الفرنسية (الصحة، المواليد). وبالتالي البيت القصديري ما هو إلا رمز إضافي لإظهار مجهودات فرنسا تجاه المحرومين من السكن، كما يظهر تفوق النمودج الغربي على نظيره المحلي. يوضح الفيلم «الرسمي» حول «مخطط قسنطينة» المقدم من طرف (لودك، 1960) التصميم الجديد للمشكلة الجزائرية، يليه مناظر البيوت القصديرية والأطفال، بحيث تفكر الراوي ورفع صوته عاليا جراء وضعية المسلمين قائلا: «بدون عمل، بدون نقود، بدون سكن[...].. لقد وصلت إلى المصدر، لأن المشاكل تنبع من بعضها البعض. « ولذلك فمن الضروري توفير فرص عمل لـ(400،000 المقررة لمدة خمس سنوات) وفي صناعة (300 معمل معتمد) ، ما دامت الفاحة غير كافية وكذا السكنات للمسلمين. وفي النسخة الأمريكية من الفيلم. The Constantine Plan (Money، Men، Machines (Tangent، 1960 نجد أن التعاليق ليست روائية كالنسخة الأصلية) بحيث يركز على الاستثمارات وبالأخص في الصناعة الخاصة كما BERLIET، ولعل ثقة المؤسسات (بلا كشف المساعدات المتحصل عليها لقاء هذا النقل)، وبالأخص المداخيل النفطية في هذه الجزائر التي «مزقها التمرد» وكذلك الأفكار المقدمة في المستجدات الإخبارية العسكرية .

أنجز مخطط قسنطينة تحت إشراف مديرية صندوق التجهيزات للتنمية الجزائرية[468] وتم إطلاقه من قبل الجنرال ديغول في أكتوبر 1958، بحيث يمثل تماما استدراك الانعكاسات الحكومية فيما يخص الجزائر منذ الحرب العالمية الثانية. وبالنظر إلى الجمود السياسي، تمنى ديغول الحصول على نصر العسكري (الذي هو بيد أركان الجيش) ، وتلبية لردود الأفعال الدولية الساخطة بعد ساقية سيدي يوسف[469] (فيفري 1958)، أصدر الجنرال عن مخطط واسع لبناء سكنات وخلق مناصب شغل، الكل يدعن من أجل صناعة سريعة للجزائر، المشجعة وذلك بالاكتشافات الجديدة للعناصر الطاقوية في الصحراء. وفي فيلم «تقرير اليوم» لـ(فيلارديو، 1960) توضع تماما وفي الصورة الصناعة النابضة بالحياة، إلى جانب تقديم حياة العمال الأوروبيين والإسلاميين وذلك لمصلحة هذه الجزائر التي تحولت «لأضخم ورشة حجارة وخرسانة وزجاج. وفي فيلم «الجزائر بلد جديد» لـ(دامان، 1959) تم تصوير شبح الفقر البدائي يحوم على البلد في حالة الذهاب المسبق لفرنسا : يمثل التصنيع مستقبل البلد الأكيد، والطرقات وسكة الحديد، الطائرات، كل هذه المنشآت هي إشارات لبلد مزدهر» مرة أخرى « الصرح متين لكن لم يكتمل»، والعلاقات مع الحاضرة الفرنسية واجبة لان «فرنسا هي الوحيدة التي لها الإمكانيات لإتمامها».

من جهة أخرى تم اختيار مخطط قسنطينة للتشريف كأحسن عمل متكامل من طرف فرنسا لصالح الجزائر من قبل الرأي العام الدولي. وقبل تنفيذ مخطط قسنطينة، أظهرت سلسلة « Algerian Portfolio» نفس العناصر للرأي العام الأميركي : بلد انطلق في العمل بفضل فرنسا، بجراراتها (عتاد John Deere)، بفلاحيها وعمالها الفاعلين والقابضين لرواتب جيدة، وبالتالي إنتاجها يتمثل في الإنتاج الزراعي،النبيذ والإنتاج الصناعي (Water، Crops and Men et Their Family) تبعا لهذه السلسلة ، وبرعاية الوزير المقيم روبرت لاكوست ، هي نفسها شركة

الإنتاج الأمريكية Tangent Films التي ستقوم بإخراج عدة أفلام لحساب وزارة الدولة للشؤون الجزائرية حول المخطط، ودائما بوساطة الدبلوماسية للسفارة الفرنسية في نيويورك.هذه الأفلام لسنوات الستينات ومن بينها Dateline... Algeria et The Constantine Plan موجهة لإظهار الإرادة السياسية لديغول بالنسبة للجزائر، وكذلك التنمية الديمقراطية لدى جميع طبقات الشعب، في حين أن الحرب جارية لم تكن مذكورة مرة واحدة، يجب إذن إظهارها للعالم (وبالأخص للولايات المتحدة الأمريكية في إطار التوترات بين فرنسا والأمم المتحدة حول المسألة الجزائرية). الوفاء الحسن للحاضرة الفرنسية بالنسبة للمعمرين في ظل التغيرات السياسية – الاجتماعية. جعل من الأفلام المنتجة للسوق الأمريكية تجعل وبمهارة كل العناصر ذات قيمة للقضية الجزائرية الحساسة حتى تسر المشاهد الأمريكي. في فيلم 1960) Gaulle's Pledge in Action) تتكلم عن « climat of growing security » بينما حمى التشييد في جميع أنحاء الجزائر تجعل العمال المسلمين يعملون.

في الفيلم التابع لـ المصلحة السينماتوغرافية للجيش183 بعنوان «مدن جديدة» الذي ركّز بصورة واسعة على ظاهرة المدن الجديدة وذلك بقيادة الطفل الصغير «الطاهر» الذي يرمز لوحده إلى أنه مجدد الجزائر لكنه «لم يكن سوى طفل الجزائر من بين الكثيرين،» نرى من خلال هذا الفيلم تغير وجه البلد، بحيث ينظر الطاهر إلى ماضيه، لم ير سوى أكواخ قذرة، «البيوت القصديرية لجميع جهات الجزائر محكوم عليها نهائيا . هنا ولد الطاهر،وهنا قضى طفولته». وفي لقطة مكبرة من هذا الفيلم يظهر الطاهر وهو يمسك يد صديقه الذي لم يكن له الحظ مثله، بقوا كذلك خارج صورة الماضي. لحسن الحظ لم يعد هذا البيت القصديري مسكن الولد الطاهر، حيث أصبح يسكن في مجمع سكني جديد كباقي بعض أصدقائه. لندرك أيضا أن هذه السكنات ما هي إلا عينة «لاستمرار مخطط البناء والتجهيز

الضخم» لكن اسم قسنطينة لم يذكر إلا فيما بعد. بعد ذلك مرّ الطاهر أمام السوق الجديدة «المبني بالخرسانة الصلبة المطابقة للظروف المناخية» ثم توجه إلى المركز الاجتماعي للعلاج : « من جهة أخرى يمكن زيارة أحد المخابز العصرية أو مركزا للتمهين». وأخيرا يمكننا رؤية مدرسة الولد الطاهر : «تلميذ نجيب وهذا لا يمنعه من اللعب كباقي زملائه». كما يصور الفيلم ضابطا من SAS ومهندسا يزوران البناية والشقق الجديدة. ليظهر الطاهر في مشهد ختامي وهو يركض نحو الكاميرا ويبتسم، مفعماً بالأمل، في لقطة أعادت إلى أذهاننا المشهد الختامي كذلك لفيلم «أربعمائة طلقة» لفرانسوا تريفو 1959). «من يتجرأ للأسف على الماضي؟ بالطبع ليس الطاهر. طمأننا رئيس المجلس بينما توعد معماري البنايات الولد. في هذا الفيلم الموجه للشعوب الإسلامية الهدف ليس بالضرورة بناء مجتمع متعدد الهوية يمكن فيه للمسلمين والأوروبيين العيش في انسجام، ولكن الأجدر هو إظهار الجهود التي تبذلها السلطات للسكان المحليين»، كما أن شبح الحرب والبطالة يتم طردها بفضل الجيش، المشاكل كلها مرتبطة، لذلك فإن بناء سكنات عصرية وتحسين التغذية تساعد في القضاء على أمراض مثل التراخوما (الديمغرافية الجزائرية، ميلي 1960).

تم إخراج عدد من الأفلام المدنية حول الإنجازات السكنية الخاصة بمخطط قسنطينة وذاهبة في نفس الاتجاه مما جعلها في المقدمة أكثر من الأفلام ذات الطابع «الريفي»، وعليه فإن إمكانية الاختلاط ما بين المجتمعات من أجل خلق مجتمع واحد فرنسي–إسلامي بعد حماسة 13 ماي في فيلم (الحجارة التي تربط الرجال، كارلوس، 1959) هذا الفيلم الموجه أكثر للأوروبيين ضف إلى ذلك الإنجازات الخاصة بالمدارس وألف قرية، التي انطلقت في أحياء وهران أو البليدة وخاصة في الإنجازات العملاقة لفرنارد بويلون بالعاصمة، أين هي الأسماء ذاتها مبرمجة : «ديار المحصول» تتكلم عن الوعد الموفى في «ديار السعادة» عن السعادة و»كليما دي فرانس»

عن التركيب التكنولوجي المقدم بمروءة للشعب الجزائري.[470] عزز الفيلم الهندسة المعمارية المتجددة والمقدامة التي تهدف من ذلك إلى مساعدة السكان لخلق فضاء جديد يمكنه ربط الرجال، النساء والأعراق في ظل المساجد والكنائس في «رفاهية جماعية عصرية» مع وجود إدارات، تجارة، مستشفيات ووسائل الاتصال (جميع العناصر معادة في فيلم «يوم في الجزائر» لـ بلنجير، 1959). الهدف هو إظهار أن الحضارة تنمو بسرعة مذهلة لجعل الجزائر مجتمع جديد أيضا وديناميكي كالمجتمع الحاضرة الفرنسية وانتصاراتها الثلاثين.

جزائر الجنوب :

أما فيما يخص جنوب الجزائر فالظاهر أنه يتجاوز التنظيم الخاص بالصورة السياحية إلى مكان لبروز التكنولوجية المعاصرة. ولكن ليس كما الشمال، بحيث أن المخرجين فتنوا بالضرورة المنطقية لانغماس الذات في العمل منذ الجمهورية الثالثة، إذ سيلعبون على الالتباس المستقر للمكان والذي يمثل أربعة أخماس أراضي الجزائر، التي تعد سهلة الاستعمال لإثارة بلد قاحل جاف وفقير، الصحراء الحظ المشترك (بروني وبروتو 1958)، والمنتج على وجه التحديد من طرف وزارة الصحراء، والتي قدمت الصحراء كما الدروس التي نتلقاها في الجغرافيا (هذا ما يقوله الراوي) : « لا شيء في هذا الفراغ غير العاصفة الرملية التي تسبب في استهلاك الضياع واغتيال الحياة.»أما الفيلم العسكري «إنها الصحراء» لـ (المصلحة السينماتوغرافية للجيش 173، 1959) فيضيف : «مناخ حار، مساحة فارغة وأرض ميتة منذ نهاية القرن التاسع عشر، أربعة ملايين كلومترات من الصحراء مهجورة من طرف الديك العالي (رمز فرنسا) مما يمكن كشط الرمال على مهل».

لقد كانت الصحراء موجودة من قبل في الدعاية وفي السينما الغربية (نذكر فيلم أطلانطيس لجاك فيدر) ويبدو أنه منذ أواخر الأربعينات بدأت

العلاقة مع الأيقونية الخاصة بالمدن وبالساحل، في نقل السياحة المحتملة في موضع مماثل بأكثر سهولة وذلك في فيلم «في حمى الأب فوكولد» لـ (بيكون–بورل،1949)، وعليه فإن ذكرى هذه الشخصية الكبيرة الاستعمارية امتزجت بسحر الرمل الحار.أسهبت الأفلام في وصف الصحراء الشاسعة الممتدة الأفلام للصحراء الشاسعة الممتدة، كفيلم «التخييم في الهقار» وهو الفيلم المنتج من طرف النادي السياحي الفرنسي للجزائر، بحيث يدعو المشاهد للحلم، تماما مثل فيلم «في بلد التوارق» (1952) الذي يستجيب للغة البيان المعتادة لبطء القوافل، وللوقت المتوقف : « في وسط إفريقيا توجد الهقار، والهقار بلد المناظر العجيبة والألوان الرائعة، وبجباله الوعرة البعض منها يتجاوز علوها 2000 متر»[471] كذلك جمالها وبدوها الرحل. لعل ذكرى الأب فوكولد وضريحه الموجود بالقَليعة، كانوا دائما المناسبة للقول «الذكرى الحية « المرتبطة بذلك الذي وقف وراء تنمية الهقار (فيلم قافلة إلى الهقار ماهزيير 1948). قليلا ما يثار رجال الدين بشمال الجزائر؛ على عكس الجنوب حيث هي ذكرى الأب (رجل الدين المد ـحي) دائما موجودة، كما أن المهام الدينية قاومت حتى نهاية حر. ، الجزائر (مثل الأخوات البيض وعيادتهن الأنديجان في الصحراء، لوتومور، 1960).الصحراء تسمح بالكلام عن هؤلاء المبشرين مثلما تسمح شساعتها وسكونها باستشعار وجود الله ووجوب الايمان من أجل مساعدة سكان هذه المناطق النائية والبدائية. « تحمل الأب دي فوكولد المصير المشترك لجميع كبار الرواد تقريبا، لقد قتل على يد الأنديجان» (في ظلال الأب فوكولد)[472]

وفي أفلام أخرى وفيما يتعلق باستحضار عظمة أراضي الجنوب ، فإن مربين الإبل هم بالطبع ممثلي أهالي الصحراء والمكلفون بحماية هذه المنطقة الشاسعة، صورتهم الساحرة (الإبل على خلفية الغروب) تمتزج كذلك بالسياحة الصحراوية : « في الصباح الباكر يغادر مربي الإبل البرج،

إنها قافلة الصحراء والتي دائما في يقظتها حذرة بأن تختفي بين كثبان الرمال أو خطوات الإبل تدوس زهرة.. زهرة لا نجدها إلا في الصحراء ولن يعتريها الذبول أبدا : إنها وردة الرمال.» (الواد، مدينة الألف قبة، كولسون–مالفيل، 1949) . إنها تمثل ماض المستعمر الفرنسي وبالأخص فكرة «البدو الرحل» المتضمنة لإقرار السلام الذي حل في القرن التاسع عشر : بتقسيم المنطقة، بحيث تضيف مع الفرسان لمسة متحركة وأساسية لمطاردة «المتمردين.»[473]

لكن مع الذكريات (سابقا) في سحر البدو الرحل، زهور الرمال و»غواصي الصحراء» (حناش، 1951)، كلها رموز لغزو شمال إفريقيا وإفريقيا بالكامل، غير انه امتزج السحر بالغزو العصري للصحراء والذي هو أيضا انبعاث.وبالعودة إلى عنوان الفيلم، إذ يتعلق الأمر بـ«وجهين من الصحراء (1952)» إنه وقت الرالي العابر للصحراء المروى بطريقة غنائية في الأفلام المختلفة على غرار «الجزائر العاصمة–كاب» لسارج دي بوليني (1951–1952)[474] وكذا رنالت -كاب (1952)، والتي يطرح فكرة استعباد خيال شمال إفريقيا بواسطة التكنولوجيا الغربية. كذلك بالنسبة لفيلم « قضبان الرمال» لسنة (1952) والتي هي عبارة عن قصيدة غنائية لسائقي الشاحنات والقطارات العابرة للصحراء، والتي تعارض على سبيل المثال من خلال التعليق «الجزائر متحضرة، ذات قيمة» إلى «جزائر الرواد، سهوب الهضاب العليا، والغرب البعيد جدا»[475] لدينا كذلك فيلم «رالي تحت النخيل لسنة 1950، والذي أعيد إنتاجه بعنوان مغاير وهو نزهة في diesel لسنة 1954) ويهدف لإظهار التحديات التي تواجه بناء سكة حديد عبر الصحراء والجزائر .

غير أنه ومع بداية الحرب الجزائرية يتغير الخطاب، لأنه إذا كانت الصحراء تقع دائما عند التقاء الثابت الرمزي والابتكار التكنولوجي، فأنها بالتالي ستصبح رهان اقتصادي وسياسي لاسيما مع اكتشاف البترول

والغاز في الصحراء. تبقى الصلة بين الشمال وجنوب الجزائر قليلة الفعالية وذلك لأسباب سياسية، إلا أن صلتها مع فرنسا غالبا ما يتم ذكرها : على العكس من ذلك فإن صورة فرنسا تتضاعف في بعض الأحيان داخليا فيما يخص الصحراء، وهذا لتبين وبشكل واضح ضخامة الأراضي الصحراوية وكذلك الارتباط المباشر مع الحاضرة الفرنسية وعليه فإن الرهانات الاقتصادية مهمة للغاية، ولعل الرسوم البيانية المتحركة بوسعها أن تساعد على توضيح حجم وأهمية الصحراء بالنسبة لفرنسا. إن تجهيز الصحراء بالمعدات هو وسيلة لإضفاء الشرعية على الوجود الفرنسي بالجزائر وبما أن الحرب تحتدم، فإن هذه الحقول النفطية مهمة وتمثل مستقبل فرنسا؛ هذا ما كان مجالا للمواضيع الإخبارية أو للوثائقيات حول المسألة الصحراوية وغير المذكورة في النص التاريخي الكامل للجزائر وأيضا في الرابط الجغرافي المباشر بين جزائر الشمال والصحراء.

صورة من ماضي الجزائر، تمثل إذن الصحراء مستقبل فرنسا وبالأخص مع اكتشاف البترول، بوجود الذهب الأسود في باطن الصحراء تتغير المعطيات السياسية الخاصة بالجزائر، وعليه فإن الصحراء كانت من احد الأسباب الرئيسية للمفوضات خلال مقدمات النقاش مع الحكومة المؤقتة واتفاقيات ايفيان سنة 1962. أصبح جنوب الوطن ثانية أرض الغزو والتوسع الاستعماري مما يسمح لفرنسا على جعل الاحتمال في المقدمة وهذا سيسمح لها بالبروز على المستوى الدولي : « أية مؤسسة يمكنها الاكتفاء بالآثار القديمة للجمال؟ « (المصلحة السينماتوغرافية للجيش173 إنها الصحراء، 1959). طبعا لا يجب انجاز الطرقات وخطوط الأنابيب. فيلم أخر لعام 1958، صحراء «خام 58» (فيلاردبو، 1958). يحكي بطولة البترول والحرفيين في «طريق الشجاعة والإرادة « في الجزائر. إذ يبين لنا الأشغال الضخمة والهامة في توصيل المحروقات إلى السفن المتوجهة إلى فرنسا، نجد ثانية أن فكرة الصحراء التي لا يقطنها سوى بعض البدو الرحل

أضحت مهمة : « أخيرا أصبحت شساعة الصحراء في نزاع مع المتنافسين على أهميتها وكذا القوافل القاطعة لهذه القوة بخطى تشبه عجوزا يلفظ أنفاسه الأخيرة. » بين هذه الكلمات.. تظهر جليا ضخامة الآلات الصفراء الظاهرة خلف قطيع الإبل.[476]

إن البترول والغاز يمثلان الفوائد «الحقيقية» الوحيدة التي تخفيها الصحراء وربما الجزائر كافة. وبالتالي فإن صيرورة السكان المحليين لم تكن على الإطلاق في وضع التخلي والسماح لفرنسا العظيمة بنهب ثرواتها. أما بالنسبة لفيلم «غدا...» [477] الذي قدم بلهفة عام 1958، وذلك لأن النتائج المتوقعة في حال التخلي التدريجي عن المستعمرة الجزائرية من طرف فرنسا، وعن الإنتاج والعمل في الحاضرة الفرنسية، وعليه المشكل الرئيسي هو البترول وبكل وضوح :

هناك ما هو أخطر : بحيث أن نفط الصحراء هو الحظ الكبير لفرنسا لتصبح قوة عظمى، غير أن الجزائر صارت محصورة بين بلدين تحصلتا على استقلالهما، ووعليه فقد النفط الصحراوي مخرج البيت الوحيد الذي ظل تحت المراقبة الفرنسية. [...] لم يكن هذا فقط عبارة عن قيود، إنها أيام عطل أقل، ومرافق أقل، ورغبات أقل، ستكون الأمر أسوأ من ذلك : أن تكون أو لا تكون أمة عظيمة. هذا هو السؤال. تستحق فرنسا أفضل من هذا بدل الخضوع للتقاعد، إذ لديها أشياء أفضل للقيام بها بدل من العيش مع الذكريات لماضيها الكبير وللوصفات المأكولات العتيقة، حذار من الغد.. فكروا في ذلك.

وكما نرى، فإن الفائدة التي تجنيها فرنسا من الصحراء هي في الأساس تجارية–حتى ولو تكونت في أوانها اجتماعيا وذلك لمتابعة مخطط قسنطينة. سؤال طرحه فيلم (إنها الصحراء، SCA 173 1959) بحيث يخلص بشكل جلي هذه المصلحة المفاجئة بالصحراء–أكثر من الأفلام الأخرى التي تدرك

ذلك ولا تدلي به– : «مرة أخرى الطمع في الذهب الأسود لا يتوقف، وعليه تعتبر فرنسا الصحراء رومانسيتها الوحيدة؟ «بالتأكيد، يقدم الفيلم بعض البدو الرحل وبعض الواحات حتى يواصل في إبراز الصحراء بمنظرها الشبحي المخيف. لكن في عمق الأفلام يتوضح جيدا الربح الذي تجنيه فرنسا من الفضاء الصحراوي. وبضربة واحدة البلد بكامله، الجزائر.» هنا في هذه الأرض الفرنسية هذه الاحتياطات الضخمة للطاقة تمنح من جديد القوة والعظمة» (SCA 156، الساورة مقاطعة فرنسية، 1958). وفي فيلم «شمس» لـ (فيلاردبو، 1960) عندما يلخص التعليق قائلا : «سيتم تغيير كامل حياة الناس.» المقصود بالأخص العناصر الطقاوية الجديدة المحتملة من الصحراء والمتمثلة في (نفط، فحم، شمس) ما هو إلا نمط الحياة المتحول من قبل فرنسا من هذه الناحية القاحلة.478 أما في فيلم «في ما وراء الصواريخ» (SCA 226، 1960) والذي يقول أن العمل بدأ منذ مائة وثلاثون سنة من قبل «يوجد أيضا بهذه الآبار البترولية وبواسطة هذا الذهب الأسود ندرك أن العبقرية الفرنسية هي التي استطاعت استخراجه من أرض قاحلة بقوة الصبر، العمل والمثابرة لرفع مستوى حياة سكان هذا البلد».

ولكن أبعد من الذهب الأسود، تستفيد التجارب الصحراوية الكبيرة من المعدات ذات التقنية العالية، والتي قدمها الجيش الفرنسي، كما تم كذلك تطوير «منفعة» جديدة للصحراء. قدمت العديد من الأفلام التجارب الصاروخية والأسلحة على غرار «الصحراء الحظ المشترك» (برونتي وبروتو، 1958) أو في (SCA 94، كلومب–بشار تحمل السماء 1955). وفي هذا الأخير، يصور الفيلم وصول ضابط لهذه المدينة الكائنة بعمق الصحراء بحيث يقدم لنا وصفا مثيرا فيه الكثير من الايجابية التي تخدم فرنسا. كما في باقي الأفلام الخاصة بالصحراء، وبالتالي فإن الصحراء هي جزء من الجزائر غير أنا لا تعيش حالة الحرب، على العكس

هنا يعيش الجيش وكذا المدنيين في طمأنينة في انفصال عن العالم وهكذا في نهاية الفيلم لماذا هذا الرجل هو هنا : إنه يعمل، استقر بأريحية (مساكن عصرية، حمامات سباحة...)، في مركز لمختلف الأسلحة الخاص بتجارب الآلات المختصة. هنا أيضا، العلم استعان بالأساطير الصحراوية : «عندما تغرق الشمس في الرمال، وعندما يسقط المساء على هذه الأفق الثابتة، وعندما تذهب المدينة الصحراوية للنوم في برودة مستعادة، يبدو أن المركز لمختلف الأسلحة الخاص بتجارب الآلات المختصة يتابع نشاطه في مجال غير واقعي، أما البدو الرحل لهذه الصحراء التي لها مائة وجه، لن تصاب بالدهشة إذا رأيتها تصعد إلى السماء (انطلاق الصواريخ) هذه الشهب مع وميضها الجهنمي».

وأكثر »جهمنية» من هذه التجارب الصاروخية. هو استئناف من جهة أخرى المستجدات الإخبارية العسكرية، إنها الحملات الخاصة بالتجارب النووية المنظمة من طرف فرنسا والتي استمرت في الصحراء جنبا إلى جنب مع البترول في تقديم دورا مهما في الإستراتيجية السياسية الفرنسية.

هناك فلمين عسكريين تم إخراجهما خلال فترة الحرب على التفجيرات النووية وهما : le SCA 206، رقان في ساعة الصفر، بتاريخ 1960، وكذا le SCA 270، «هقار نهار ج «لسنة 1962، في حين أن المستجدات الإخبارية ساعدت بصورة سريعة في تقديم هذه الأحداث إلى النطاق الدولي. وفيما وراء التشابه في العناوين، فغن هذين الفلمين يطرحان روية مثالية للتجارب النووية والتي من شأنها أن تكون آمنة لقلة من السكان المحليين.

إنها علامة على التقدم الحضاري، والذي كان غير مروضٌ تم ترويضه أخيرا من طرف العلوم والعبقرية الفرنسية؛ الطريقة ذاتها بالنسبة للري وآبار المياه والتي تم إخراجها من أجل إظهار تفوق المهندسين في الطبيعة المعاكسة في الواحات، وعلية فإن الدريك التي تقام في الصحراء تعد بمثابة النخيل

الحديث. وسواء تعلق الأمر بالطاقة الأحفورية أو النووية فإن الصحراء الجزائرية هي أفضل مكان للمغامرة، وكذلك هي أخر معقل للعبقرية الفرنسية في بلد سيصبح قريبا حراً من الاضطهاد القومي الفرنسي. وعليه فغن المهندسين بقوا كما كانوا عليه من قبل : الرواد الأوائل والمغامرين في العصور الحديثة. أما الرهان الجزائري فيكمن في نهاية الحرب ليس في منطقة القبائل ولا في الجزائر العاصمة الذي ستعود قريبا إلى الجزائريين، ولكن في الهقار : «لم تعد الصحراء صحراء، لقد صارت أرضا للباحثين» (Flotille saharienne، Sommet، 1957) هذه الأرض الصحراوية التي صنعها العلم مثلما هو الأمر بالنسبة لشمال الجزائر من طرف المعمرين والزراعيين، وعليه لا تنوي فرنسا أن تسلم الجزائر من دون أن تسترجع فوائدها الاقتصادية والعلمية.

بلد في طور التحضر، تراث، مهام وفاعلين

يشكل التراث الروماني والدفاع عن الغرب الركيزتان اللتان بنيت عليهما الجزائر الفرنسية، والتي بها تم تطوير عمل هؤلاء الذين يمثلون جيدا دور «المتحضر» في فرنسا : المعلمون، الأطباء والمهندسين

روما والغرب :

تعد الرؤية التاريخية أمرا محوريا في الخطاب الخاص بإضفاء شرعية الفرنسيين في الجزائر، ولعل «ذكرى روما القديمة» من أجل استعارة عنوان الفيلم لـ (الأنباء الفرنسية، 1947) هو أمر راسخ منذ بداية الاستعمار في الجزائر وفي كامل شمال إفريقيا. كثيرة هي المؤلفات العلمية التي تعمم نشر فكرة العلاقة بين أمجاد الماضي الروماني وأمجاد المشروع الاستعماري الفرنسي. وهو الذي عملت عليه الدعاية الوثائقية : «وأخيرا جاء الفرنسيون لإحياء

الماضي الغربي لإفريقيا الرومانية»(جزائر تدريس، كارلوس، 1948). وذلك لأن الوجود الفرنسي في الجزائر تأسس منذ 1830 على سيطرة الحضارة الغربية على الحضارة الشرقية التي تظهر بالتالي متدهورة، ثم خلال الحرب ستظهر كذلك معقلا للتطور التمرد الشيوعي العالمي. إن أنصار الغرب وقيمها المفترضة-الخارجة من رحم الثقافة الرومانية والكاثوليكية-بما في ذلك العسكريون الذين ينظر إليهم كأفضل ممثلين، لذلك نرى الجزائر كما ساحة للمعركة للحفاظ على الخير ضد الشر.[479]

وبالتالي التذكير المستمر للأمجاد روما والبدايات الخاصة بالمسيحية كعصور ذهبية للجزائر هو بالتأكيد يستهدف معارضة الإسلام كحضارة هي في الوقت نفسه دونية وعلوية على جميع المستويات. وفي فيلم «وجوه من الجزائر، فيدال 1955» مع الفوضى والغارات التي أعقبت الإمبراطورية الرومانية ومع المسيحية المعارضة للحملة الفرنسية في جوان 1830 وعمل العسكريين «المشيدون» وكذا المعمرين من أجل بناء الجزائر الحديثة الذين سمحوا بعودة وسائل النقل وإلى الاقتصاد وإلى تزايد في عدد السكان (4،7 مليون سنة 1900، ثم حوالي 9 ملايين سنة 1950). حتى أن فرنسا قامت بأفضل من سابقتها الرومانية : إنها «استجابت لمجد العمل الروماني الكبير» (الجزائر بلدي الجميل، است، 1953).[480] وبالتالي : «استطاع نموذج الحضارات الزائلة أن يلهم القبض على الأرض الجزائرية من طرف المستوطن الفرنسي» (تيمقاد الرومانية، لافوند، 1946). وهو الأمر الموروث في جزء كبير منه من الثقافة الرومانية، غير أن فرنسا استولت على الأشياء في حين أن أسلافها تركوها. عالجت العديد من الأفلام وبشكل جلي الماضي الروماني للجزائر : على غرار فيلم «مدن ميتة من الجزائر(1947)، القيصرية (1949)، وكذا ايبون الملكية (1953) إنها أفلام دعائية سياسية وسياحية تسلط الضوء على الإرث الباقي على قيد الحياة. وهو سبب قوي للاطمئنان الكبير على إمبراطورية قوية (وكذا جيش

قوي)، كما أن التذكير بالأهمية الإستراتيجية للجزائر داخل الإمبراطورية الرومانية يسمح بتبرير الدور الموكل لفرنسا : «إن إفريقيا الشمالية هي مخزن الغلال لروما. وبالتالي أخذت على عاتقها هذا الدور تحت تأثير فرنسا كما استعادت ازدهارها بفضل السلام الفرنسي،في ظل التعاون الوثيق مع جميع سكانها. » (تيمقاد الرومانية، 1946). كذلك هي إفريقيا الشمالية «الحديقة الإفريقية» التي تقدم لروما كامل حاجياتها من الكروم والفواكه. كل هذا عاد بفضل فرنسا، واستحضار الأمجاد الرومانية ما هو إلا نقطة انطلاق للأمجاد الفرنسية من خلال حالة عنابة (إيبون الملكية). ثقافة الزيتون ملائمة للتذكير باستخدامه من طرف الرومان و »كسوفه» إلى غاية أن أعادته فرنسا إلى سابق عهده وبشكل واسع في الجزائر، وتجاهل استخدامه التقليدي في الأرياف الجزائرية (شجرة الأوراق الفضية، باتي، 1951). انتعش هذا النوع من الحجة الاقتصادية إلى غاية 1958(»ألف سنة بعد الازدهار الروماني.. جاء الازدهار الفرنسي»)، نسمع أيضا عن عنابة في فيلم حول الموانئ، بعنوان»الجزائر تحت علامات عطارد وأمفريت، كارلوس، 1958) والذي ساعد في الترويج لصورة الحضارة الفرنسية الخارجة من رحم الحضارة الرومانية والمتعالية على سكان الجزائريين لاسيما الفلاحين. بعد عام 1959، لم تعد الأفلام المدنية والعسكرية تستند على المآثر الرومانية بل فضلت إظهار القوة الفرنسية بقيادة الجنرال ديغول من دون الإشارة إلى النموذج الموجود (خارج ما هو «إصلاحي»). جاءت العبقرية الإبداعية بالضبط من قدرتها على خلق بلد حديث من العدم، وكذا «جعله غربيا» بحيث يدين أكثر إلى أوروبا صاحبة الثلاثين نصرا على أن يعود ذلك إلى روما.

بعد روما، تأتي الكفالة الثانية الأساسية في وجود فرنسا إنه الدين المسيحي، بحيث كان على التراث الجزائري القديس أوغسطين، أسقف ايبون (بون ثم عنابة)، والذي كتب في القرن الرابع نصوص تأسيسية

للكنيسة الغربية. ولذا يذكر كثيرا هذا القديس في مختلف الأفلام الوثائقية (أحيانا في المستجدات الإخبارية كذلك)، كما أن آثار عنابة الرومانية ساعدت على دعم مثل هذه المواضيع : على خطى القديس أوغسطين (موسولي، 1960)[481] حيث نرى الأسس الخاصة بالكنيسة في الممارسة التي قدمها أغسطين. كما أن تمثاله الموجود أمام البازيليك مرفوع إلى ذكراه، والمعزز بواسطة أطر فاتنة. غير أنه بعد 1957، أضحى أب الكنيسة «أوغسطين» الخارج من هذه الأرض الإفريقية الشخصية المثالية من أجل تحقيق التطور السياسي المرغوب من طرف الجنرال ديغول. في حين أنه كان من قبل رمز الثقافة المسيحية الغربية في مواجهة البربرية المسلمة، كما أصبح في نهاية الحرب الرسول الذي بشر بالسلام. تردد صدى الاقتباسات التي وردت في كتابه «اعترافات» في إطار حرب الجزائر. » إن النصر الكبير هو قتل الحرب بواسطة الكلمات وليست بالرجال بواسطة الحديد، إن الفوز هو تأكيد السلام بالسلام وليس عن طريق الحرب». وبعد فشل مشروع «سلم الشجعان» المقترح من طرف ديغول في أكتوبر 1958 وبما أن انتصار فرنسا على أرض الواقع بات شبه مضمون، فقد جاء وقت المفاوضات حتى تتحرر «جرافة» الجزائرية. إذ يتعلق الأمر منذ ذلك الوقت بمحاولة تهدئة للصراع العرقي في العمل منذ تعزيز مواقف «المتمردين» : «عليك بمحبة القادم [...] فإنه نور يبزغ مثل نور الصباح. » (على خطى القديس أوغسطين). هذا هو الوقت بالضبط حيث سحبت كافة أوراق المشكل الجزائري، وفي نوفمبر 1961، تم إخراج فيلم جديد عن القديس أوغسطين من قبل سفارة فرنسا في نيويورك. سياسيا نجحت الحكومة المؤقتة في إحراز نجاح في القسم الأول من المفاوضات، فبالنسبة لروجر فايرس الممثل لوزارة الشؤون الخارجية «علينا إظهار دور وتأثير المسيحية في الجزائر قبل الغزوات البربرية».[482]

إن الهدف المعلن من طرف فرنسا هو جعل الرموز التقليدية للمجتمع المسلم في الحضيض، وذلك بوصفها بأنها «بقايا حضارة من القرون الوسطى». (الكونغو–متوسيطي، بيكون–بورال، 1950). خلال الحرب الجزائرية، أعمال مقاتلي الأفلان محددة أيضا من خلال الرغبة في «إعادة البلاد إلى ما كانت عليه 150 سنة من قبل، يعني إلى أسوأ من العصور الوسطى.» (سلام في الجزائر، 1958)، في حين تظل النساء القبائليات خانعات : «قصص شاركت في العصور الوسطى» (ميلاد ألف قرية، فيلاردوبو، 1960). عملت الأفلام على استحضار العصور الوسطى والتي هي بالتأكيد عصور الظلمات، وليست مدرجة في بناء المسيحية والغرب المعاصر. خلال الحروب إنهاء الاستعمار، تعرض الفكر الغربي والمسيحي الذي شكل قاعدة الثقافة الفرنسية إلى الأذى. وذلك من خلال «التهديد» الشيوعي أولا، ثم الثورات بشكل عام، مما يشكل خطرا–في عيون السلطات المدنية والعسكرية–في زعزعة أسس الغرب نفسها. وعليه فإن خطاب التراث اليوناني–الروماني والمسيحي غلب كثيرا على تلك الفترة، إذ ظهر في العديد من الأفلام كدليل على الخوف على مستقبل هذه الحضارة، بما في ذلك تأثير تطور نمط العيش الأمريكي عليها كذلك. وعليه يتعلق الأمر بـ»التخلص ووضع مجموعة من القيم والمبادئ المشتركة لتوحيد جميع أطياف المجتمع الفرنسي ضد التهديد الشيوعي وتأكيد لك عن طريق المزيد من ضمان الخصوصية الفرنسية ضمن السياق الأطلسي.» [483] وعلى مستوى الجيش، نسبة عالية من الضباط المسيحيين لا يمكنهم أن يتجاهلوا ذلك عندما نحلل العمل السيكولوجي، لأن ذلك يسمح لهم بوضع دينهم في المقام الأول كرمز إيجابي في معارضة الشيوعية العدمية (بلا إيمان) ومن دون أن نقول أن الإسلام على الأقل كأسلوب حياة تجاوزه الزمن–أو بالأحرى كشكل ديني يدعم التعصبية الدينية الإسلامية وتدمير الغرب. وبما أن الجزائر هي أخر رمز للإمبراطورية الفرنسية القديمة،

أصبحت المركز الجديد للالتفاف الأمة–إنه معنى لجان الخلاص العمومية وكذا الانتفاضات المتعاقبة التي شارك فيها الجيش الفرنسي. وضمن هذه الرؤية تم إخراج عدد من الأفلام إلى غاية 1958–1959، تحت تأثير العمل البسيكولوجي، وهي مختلفة عن الإنتاج «الديغولي–نسبة إلى ديغول» حول الجزائر. في القطاع الخاص، أنتج كل من المخرج جيلبرت بروتو وفيليب برونيه عدد من الأفلام حول الجزائر على غرار (دفاعاً عن الجزائر، 1957)، بحيث مارسا وضيفتهما على مستوى شركة اسمها «إنتاج الغرب»والتي تعمل في الغالب لحساب الدولة حول المسألة الاستعمارية. وذلك بشكل ملحوظ، إذ كان هناك مشروع لمصلحة الإعلام بوزارة الجزائر بعد ماي 1958، تحت عنوان «الجزائر معقل الغرب»[484] لكن يبدو أنه لم يتم إخراج الفيلم أبدا، وقد يعود ذلك إلى طغيان ظروف الحرب السياسية وكذا بسبب إبعاد سالان ولاشروي في نهاية السنة ذاتها.

ومع ذلك وبعد وصول بول ديلوفيري إلى المفوضية العامة، وإذا كانت التغيرات حقيقية على مستوى الهيكل التنظيمي فغنه لن يبقى إلا الفكر الحضاري والذي لا يزال إلى حد كبير، وبالتالي بقيت فرنسا إلى النهاية في الجزء المرجعي من «الجزائر الجديدة» في عملية البناء وذلك بفضل مخطط قسنطينة. وكما قال ديلوفيري نفسه في مقدمة كتيب بعنوان «الجزائر تنمية 1959» :

«هذا الكتيب من أجل وصف وتوضيح التحول من إنسان متخلف إلى إنسان يعيش في القرن العشرين في جزائر 1959. مجاورا للعالم الغربي الذي يزيد من وتيرة التقدم المادي بحيث يوجد عالم حديث ينتمي إلى حضارة أخرى، وعليه فغن الحاجز الذي يشكله البحر الأزرق على الخريطة خاطئ : لا يوجد في أي مكان ربما مثل هذا التقارب كما هو الحال مع الجزائر التي صارت مركزا للحضارة كما في أوروبا الغربية.[485]

ليس هناك شك في انه دائما مع نفس الواجب الحضاري يطرح السؤال، بحيث أن هذه الحضارة الثانية هي أقل بالضرورة من الأولى وبالتالي ستزول لا محالة.

وتماشيا مع الخطاب الخاص بحماية الغرب فإن الشخصيات الثلاث المتمثلة في المعلم، الطبيب، والمهندس تشكل مجمل إسهام فرنسا في الجزائر، وعلى نطاق واسع في الأراضي الاستعمارية، إنها تمثل بصورة إجمالية القيم السامية للمحبة المسيحية (التعليم، العلاج، التفان) وفي نفس الوقت دوام تفكير «الرواد» العسكريين والمستوطنين الذين اكتشفوا هذه الأرض المجهولة. لقد مشى خادمو فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية على خطى أسلافهم، مستمرين في «المهمة الحضارية» للقرن التاسع عشر-التي ولدت من «واجب» الجمهورية اتجاه السكان الذين لا يزالون تحت وطأة التخلف.[486] الوقت إذن لـ»ثقل الرجل الأبيض» الغالي عند كيبليينج كهدية من الذات «المطمئنة» لصالح السكان المحتاجين، كما رأينا منذ قليل، قبل بداية حرب الجزائر ومع زلزال أوريسفيل عندما كان «يتوجب تغطية ما كان عاريا، وإطعام من كان جائعا» (الأرض زلزلت في أوريسفيلن، است، 1954) بحيث لم يذكر مطلقا وجود هياكل تحتية على غرار الزاويات (زاوية)، هذه المؤسسات التعليمية والخيرية التي تديرها جماعات دينية بحيث أنها ليست كما الكتاتيب القرآنية التي أقامها العلماء،[487] ومن قبل ذلك المدارس الدينية حتى تم إلغاؤها من قبل الجزائريين أنفسهم واعتمادهم على المساعدات الفرنسية الخيرية الموجهة للتعليم العلماني. إن هدف جميع الفاعلين الفرنسيين في بناء الجزائر منذ القرن التاسع عشر هو إظهار تفوق حضارتهم على تلك التي لدى المسلمين بطريقة تقدم فيها الإسهام الفرنسي بلا جدال-وعليه تقديم صورة الأنديجان في الأفلام تدخل ضمن هذا السياق[488] كما يجب أيضا نشر وعلى أوسع نطاق ممكن مابين السكان المسلمين أن الخطابات الموجهة لإقناع المشاهدين بإمكانها

تحسين مستوى المعيشة من خلال قبول التغيير الاجتماعي–الاقتصادي في هذا المجتمع التقليدي. وبالتالي هل يتعلق الأمر بإعادة الاتصال مع روح سانت–سيمونيان لنشر الحداثة من طرف الوضعيين في القرن التاسع عشر. وعليه تابع المدنيون «الجنود المزارعون لـ بوفيود»؛ لكن الأمر استغرق قرنا من أجل القبض على الصور الغزيرة لمشاهد البؤس الإنجيلي (محراث)، خلال قرن من زمن واصلت فرنسا توفير مهندسيها، أطباؤها، مهندسيها المعماريون، وكذا معلميها (حقول الحصاد)في حين أن الرمال القاحلة عرفت الوزن العميق للجرارات» (دفاعا عن الجزائر، بروتو وبرونيه، 1957). وهكذا فإن صور المستنقعات نجحت في إعطاء الغلة، مخازن الغلال وكذا «أنشودة الرعاة للقطعان الكبيرة». نجد أيضا نفس النمط في فيلم «الجزائر بلدي الجميل» (أست، 1953)، حيث تتصدر «لوحات الكتاب المقدس» قوافل الصحراء لتفسح المجال للحداثة وتألق الحقول» إذ أصبحت «حدائق الفاكهة الذهبية». بيد أن هذه الرؤى لم تكن لتتحقق من دون أفضال رجال استثنائيين.

المعلم :

يعد من الشخصيات التي تمثل الدولة، ومما لا شك فيه أن المعلم من أكثر الشخصيات طلبا في السينما الدعائية. وذلك لأنه إذا كان المهندس يبني الآبار، والطبيب يعالج المرضى، فإن المعلم لديه عدة وظائف في نفس الوقت : «من يستطيع علاج التراخوما في القرية، إذا لم يكن المعلم ؟ «كذلك هو كاتب عمومي في أوقات عمله. ولدرجة أنه في بعض الأحيان تسند له مهمة دينية : «يجتمع آلاف الصغار المسلمين حول معلميهم، إنهم المبشرين الحقيقيين الذين يظهرون الوجه الحقيقي لفرنسا، بحيث يقدمون المثل الأعلى للكرم.[489] إنهم يقدمون ذكائهم وعطفهم على الأطفال والأسر. إنهم يثقفون، يقومون بالتوعية وبتقديم المشورة والرعاية. وهذه

هي ثمرة تكوينهم ضمن قسم التكييف» إذ يتعلمون في مركز تدريب المعلمين أساسيات المجتمع المسلم. كما يتعلم كذلك المبادئ الأولية للبستنة : «نقيس كيف يمكن أن يكون تأثير المعلم على سبيل المثال والذي يتحكم في هذه الأنماط الزراعية قديمة وغير منتجة. بحيث أن التربة الغنية؛ ويكفي أن تزرع بشكل صحيح حتى تنمو وتحل له ضائقته». (بوزريعة، بينوتو، 1950). ومن المؤكد أن عودة المبشرين ليس أمرا عديم الأهمية وبحسب الطريقة التي يعتبر بها المدرسين استثماراً في المهمة الحضارية السامية وفي استعادة السكان المسلمين ضمن إطار «إحلال السلام» في زمن السلم. وبالطريقة ذاتها في فيلم «وجود من الجزائر» (فيدال، 1955) يقوم المعلم بـ «الوعظ هو الكلمة الطيبة»[490]

إن المدرسة في جميع الأفلام أحد أهم دعائم التي يقوم عليها الخطاب الجمهوري في الجزائر. إذ تكمن أهميته في عدة مستويات : يمثل مثل باقي الهياكل الفرنسية الأخرى الجهود المبذولة من قبل الإدارة لفائدة السكان في جميع أنحاء الجزائر، لكنه هو أيضا رمز مرور ثقافة هؤلاء السكان أنفسهم من خلال المساعي الحميدة لفرنسا : باختصار وربما الأهم من ذلك، أنها تمثل أعلى نقطة في النظرة الأبوية بحيث أن الحاضرة الفرنسية استحوذت على الجزائريين، وبالخصوص المسلمين : مخططات الأقسام لصغار المسلمين المجتهدين قبالة معلم صارم وأبوي تشكل فيلقا في الداخل وفي الخارج. تتوافق هذه الرؤية على الأطفال الذين يأخذون في النهاية قيم النظام العامة للسياسة الفرنسية في البلاد : الجزائري طفل يتوجب تربيته، وجعله ينمو، وكذا تثقيفه ومراقبته إلى غاية إيصاله إلى سن الحداثة.

وبالسهر على هذا الطفل الكبير، فإن المعلم أو المعلمة هم الكافلين بالعمل الحضاري لفرنسا بالنسبة لصغار سنا، والجدير بالذكر أن نذكر انه في الغالب يأخذ زوج من المدرسين على عاتقهم تسير مدرسة، ومن خلالهما فقط يتم تعليم عدد كبير من أطفال القرى وأحيانا البعيدة جدا : «تدبير

شؤون المعلمين يؤسس الهيكل القاعدي للتعليم في «بلاد» (بوزريعه)، وهي فكرة نجدها في القطاع الفلاحي.[491] وبهذه الطريقة، يظل الجانب الأمومي والأبوي في المؤسسة أكثر وضوحا، مما يجعل المدرسة القاعدة الأكثر صلابة بالنسبة للطفل المسلم. وفي نفس الفيلم، تظهر الصورة النهائية زوجين من المعلمين المتألقين، يحيط بهما «أطفالهم» ضاحكين. في عمق متيجة، كما لو أنها رؤية سعيدة مقترحة من قبل فرنسا.وعليه يبدو أن الزوجين المدرسين يعوضان حتى مكان الوالدين بالنسبة للأطفال المتمدرسين، (تسمى «apostolat» للزوجين)، إذ أنها بمثابة وعد لمستقبل أكثر استقرارا، وذلك لأنهم تلقوا تعليما يعتمد على بناء قواعد ثقافية وأخلاقية على أساس متين من قبل المدرسين الشباب. كذلك هو الأمر في عمق الصحراء أين تولى المعلمين مناصبهم في تمراست، بحيث لا يترددون في تقديم دروس حول النظافة هنا أين صار الماء يتدفق بفضل التكنولوجيا الفرنسية : «يجب على المعلم أن يتجاوز الطبيب، بحيث أن المعلم أو المعلمة اللذان يدرسان في تمراست يقومون بالعناية بالعيون كما هو الحال في جميع بلدان إفريقيا الشمالية والتي تمثل مهمة يومية ضرورية» (قافلة إلى الهقار، ماهوزيير، 1948) . كذلك نجد فكرة الزوج المعلم والطبيب في آن واحد واللذان يكرسان حياتهما لهذا على غرار فيلم «قافلة النور (كولسون–مالفيل، 1947).

وفي العديد من الأفلام القصيرة، يظهر المعلم على انه الوحيد الذي يدعم التلاميذ الجزائريين الصغار. كما أننا نجد التلاميذ الأوروبيون والمسلمون معا في نفس القسم (طفل المرجان Lehérissey، 1953)، ولأنه يفضل أن يكون المعلم امرأة فهذا يبين الفائدة الامومية الكاملة التي ترغب فرنسا في تقديمها لأطفالها خارج الحاضرة الفرنسية. ولعل المدرسة من خلف المسطرة التي تستخدم لمعاقبة الأطفال وهذا التمثال الصغير في الساحة لـ Marianne يرمز إلى فرنسا التي قدمت مميزات إنسانية للمرأة، كل هذا

سيصبح مكانا لكامل الإستعابات ولكل الاحتمالات من اجل مستقبل البلاد. كما يعيش الأطفال معا رغم أنهم من أصول مختلفة، ويبرز هذا من خلال لقطات مقربة في حين أنه ومن جهة أخرى تبني فرنسا بيوتا للأولياء وتوفر العمل للبطالين والمراهقين. إلا أن جميع هذه الدعاية ذات المنحنى الرعوي لا تقدم الواقع كما هو وذلك لأنه إذا كان الأطفال المنتمين إلى الأسر الأوروبية يتلقون تعليما بكامل مستوياته، فإن ذلك لا ينطبق على الأطفال المسلمين. لقد تم تجسيد المثال وفقاً للمعايير، بحيث نجد نفس النمط في فيلم «نبع الابتسامة» (ميلي، 1948) : إن مدينة عين بسام تسمح للمعلمة الشابة باكتشاف مباهج «الحياة بحرية» في هذه المدينة أين يوجد وئام كامل مع الناس الذين تربوا تحت رعايتنا». هنا مرة أخرى، «إنها مدرسة فرنسا» والهدف بالتأكيد هو جعل هؤلاء الأطفال ثم المراهقين سواء كانوا أوروبيين أو جزائريين أوصياء على المكسب الجمهوري. «الجميع مرتبون وودودون، يتعجلون أنفسهم حتى يكونوا في الوقت» بحيث لا يضيعون درس الجغرافيا حول الجزائر الفرنسية. (تلاميذ مدارس الجزائر، كارلوس، 1947). بقيت المدارس بعد ماي 1958 «مكانا يتعلم فيه الأطفال من كافة الأصول التفكير مع بعض.» (الديموغرافيا الجزائرية، ميلي، 1960)؛ ثم ما بين سنوات 1960–1962 توجب على الفرنسيين تكوين مستقبل النخبة لبلاد تتطلع لتقرير مصيرها.

وعليه فإن المعالجة السمعية البصرية للتعليم ارتكزت على عدم الكلام عن المعدل المنخفض جدا لعدد الأطفال المسلمين المتمدرسين، والذي عرف مؤخرا في فيلم «مدارس الجزائر» (استن 1960)، حيث نكتشف تعليما ناقصا بالنسبة لهم إلى غاية مخطط قسنطينة. التحق بالمدارس في سنة 1954 حوالي 2 مليون طفل، من بينهم 130000 تلميذ «عربي» فقط، وعليه نمت عصابات الأطفال الساخطين إذ تضاعفت خلال الحرب، وبالتالي فإن إنشاء مدارس جديدة في إطار مخطط قسنطينة (مع نهايات 1958) فإنما هو

دليل على فشل ما كنا نظهره كرمز لجهد الجمهورية في الجزائر من خلال المعلمين المدنيين، ثم العسكريين في إطار «إحلال السلام» في البلد. ومن اجل التعامل مع الأطفال المتخلى عنهم (يقدر عددهم بحوالي 2.6 مليون) كان من الضروري توظيف ضعف عدد المعلمين، ومعظمهم من الجزائر نفسها، وكذا بناء عدد كبير من المدارس حتى تتم مكافحة الأمية والاهتمام بأفضل العناصر. ظل الإعلان عن هذه الأرقام في السابق من المحرمات، ولعل الكشف عتها جاء بهدف إبراز الحيز الكبير الذي سيحتويه مخطط قسنطينة والسياسة الجزائرية للجنرال ديغول.

أما بعد 1954 فقد اخذ الجيش على عاتقه التعليم الابتدائي، وفي الغالب ما يتم ذلك باستدعاء أو إعادة استدعاء المعلمين، أما مسألة تكافؤ الفرص فستكون مرتفعة في عِداد الكليشي. إن الأفلام الوثائقية العسكرية والمستجدات الإخبارية المدنَية التي تم إخراجها خلال الحرب الجزائرية تعكس إذن إلى حد كبير ايقونة فرسان الجمهورية. أما الأفلام والمستجدات الإخبارية العسكرية فقد وضعت في كثير من الأحيان صور المدارس كما تركز على المعلمين وعليه إطالة ايقونة الجمهورية على الأرض الجزائرية ومنذ سنة 1955 نجد أطفالاً يشكلون دائرة أمام مدرسة كولومب–بشار وفي الحال «يهب ريح أمل كبير في الصحراء» (SCA 94) كولومب–بشار باب السماء). فيما بعد وفي سنة 1959، وبعد أن أطلق الجنرال ديغول تقرير المصير للجزائريين. «وفيّ لمهمته، الجيش يقاتل، يحمي، يعالج، ويعلم إنه ينقذ السكان من الخوف والبؤس، إنه يحضر لجزائر الغد.» (SCA197 المستجدات الإخبارية العسكرية، 59–11). وفي وقت لاحق نذكر انه في الجزائر «مثلما هو الحال في قرى فرنسا يتألق الطالب المجتهد عند مقدرته على الإجابة الصحيحة على أسئلة المعلم.» (SCA 225، Des étudiants ont vu l'Algérie، 1960) إن صور الأطفال والمعلمين العسكريين والسبورات السوداء تسمح بإخفاء التصرفات القمعية للجيش

حيال الشعب–غير أن هذا لا يمنع أنه قام بعمل مفيد من قام بعمل مفيد من أجل الجزائريين. غير أن استخدام الايقونية في استدعاء المعلمين ترك ربما وبالخصوص أثراً في انهيار السياسة الجزائرية من طرف فرنسا.

الطبيب :

بنفس الطريقة التي عالجت بها الدعاية شخصية المعلم، الطبيب كذلك هو شخصية في كل مكان في الدعاية المصورة أو مكتوبة وذلك منذ بداية الاستعمار. والميراث هنا ليس في ايقونة فرسان الجمهورية وإنما على العكس هو في الخدمات العسكرية في الصحة والدين منذ القرن التاسع عشر. كما في فيلم «الصحراء أرض الخصوبة» لـ جاك باروسلي ()«وهو إنتاج للآباء البيض»») والذي أثار وبطريقة غنائية عيادات التي تم إنشاؤها من طرف الرواد العسكريون والدينيون : «من خلال بطولات الأطباء العسكريين ندرك الواجب الذي قدمته فرنسا للوصول إلى الأقاصي البعيدة لمستعمراتها. [طبيب عسكري مع الأطفال، عيون] والممرضات تساعدهم في جهودهم. «بعد عام 1945 تابع عمل الأطباء العسكريين والمبشرين، بحيث يتم استحضارهم في الغالب، وإذا كان من النادر تجسيدهم أدبيا، فإن بعض الأفلام تحدثت مع ذلك بصورة كاملة عن هذا العمل المفيد. ولعل مكافحة الملاريا والأوبئة هو فرصة لاستحضار الحياة والموت مرهقة من المستوطنين، في حين أن أمراض العيون هي الموضوع المفضل بالنسبة لسكان «للبلاد.» ومن خلال فيلم (مستشفيات الجزائر، سيريان، 1952) الذي قدم ملخصاً إذا بدأ مع إنشاء المستوصفات العسكرية : «أولا هي محجوزة للقوات، ولكن لن نتأخر في جعلها في متناول السكان المسلمين.»[492] وبعد بناء مستشفى مصطفى باشا في الجزائر سنة 1853، أصبح مؤسسة حديثة (حيث استضافت في ذلك الوقت أعمال راهبات القديس فنسنت–دي–بول). كل المدن الكبرى لديها مستشفياتها، إذ

يجب أن يضاف إليها معدات متنقلة «حديثة جدا» وكذا موظفين مجندين دائما». وفي العموم، «المعركة ضد المرض والفقر لا تزال مستمرة. بحيث يكفيهم لوحدهم فقط تجسيد العمل الحضاري لفرنسا في الجزائر.»

إن تحسين ظروف الحياة لسكان الأرياف والمدينة هو الهدف الذي تسعى إليه فرنسا، وذلك من خلال المستشفيات والعيادات المتنقلة، «ليس أقل نجاحا [من العمل المدرسي] هو العمل في الصحة «: «يطبق التطعيم في الأماكن النائية من «لبلاد» «(الجزائر الإنسانية، كارلوس، 1948). إن سيناريو فيلم «قافلة الضوء» (الفريق، 1947) هو مثال على منطق ما قبل-بعد الذي تم ذكره، من خلال تطبيقه هنا على الطب ذو الصورة الزراعية : «في كل مكان سادت الأمراض في الدغل ومستنقعات، إنها بؤر الإصابة بمرض الملاريا، الزحار وحمى التيفوئيد التي توسعت اليوم لتشمل الحقول والغلال الوفيرة. ولعل تقدم العلم، ونشر مبادئ النظافة والتفاني في مهنة الطب، يعد بمثابة ضوء مشرق يخفف من المرض ومن المعاناة الإنسانية.»[493]
ومع أن الفيلم نفسه (قافلة الضوء، كولسون-مالفيل، 1947) يصر على الأطباء المدنية والعسكرية، ولكن أيضا على «مساعدي التقنيين في التمريض المسلمين» (غالبا ما يكن نساء) والذين يساعدون في نشر الكلمة الطيبة لدى سكان الريف، وبالتالي الحد من الغرابة «المعتادة» للمسلمين : «إما عن طريق الجهل، أو عن طريق القدرية، يأتي المرضى للأسف متأخرين، ويطلبون من الطبيب أو من الجراح وقف آلامهم، لكن ذلك لن يكون. يحرم من الآن من البصر، حيث يبقى كم الآن فصاعدا محروما من حقوقه إذ يمكن فقط التخفيف عنه قليلا ليشعر بالتحسن من خلال العلاج المتفاني» إنه السخاء الذي يقدمه الأطباء والممرضات باستخدام «عكازين «مجازيا للشعب المسلم، تماما كما المعلم.

يتطرق فيلم لظلال على أفريقيا (مارتن، 1951) إلى الموضوع نفسه، بحيث كان مدخل فيلمة اقتباسا إبداعيا لـ لايوتي : «» أعطني الطبيب،

وأنا سوف أعطيك كتيبة «، والتي تعني إلى حد كبير بالارتباط بـ «إحلال السلام» وهو الأمر الذي تبعته فرنسا قبل بداية الحرب الجزائرية. إن النظافة (»حتى لا نقول الأمور الصحية») ضرورية للقضاء على التراخوما. كما أن الصورة الأكثر شيوعا في الأفلام هي تلك التي تخدم المثل حول العمل الفرنسي في الجزائر، حيث تبين الطبيب أو المساعد أو المساعدة الطبية تضع قطرات العين في عيون الأطفال والبالغين (» الكحل، نفضل قطرات العين من طرف الأخصائي الاجتماعي» من فيلم ظلال على أفريقيا.) إذ يتعلق الأمر بوجهة نظر الطبية في علاج التراخوما التي استوطنت المناطق الريفية، وبالتالي تستخدم الدعاية من الدرجة الثانية للتحريض المشاهد على المتابعة في فرنسا، ومن خلال الطبيب الذي فتح عيون سكان تعودوا منذ فترة طويلة جدا على ممارسات من عصر بائد. كما تظهر الأدوات التكنولوجية الأوروبية الخاصة بالطبيب وهي تقترب من الطفل الجزائري في الصورة، كما في فيلم «الجزائر–صحراء، 1960. إنه «عمل عالي الإنسانية [...] من خلال العلاج، ومن خلال الوقاية، يجب علينا إزالة هذا العتمة التي أخفت سماء الإسلام «(ظلال إفريقيا). تأخذ المسألة من وجهة نظر مجازية نظر في الفيلم العسكرية الموجه لعموم الناس : «قطرتين من دواء العينين، وهذا هو أفضل من كل الدعايات حتى تفتح عيونهم.» نسمع هذا على صورة ممرضة تعالج طفلا (الفيعة الزرقاء، SCA 114، 1957).

في فيلم الملاريا (Barbellion، 1949) والذي يعالج مشكلة صحية رئيسية تؤثر على جميع السكان من الجزائر. يعود بنا الفيلم إلى ذكرى المستوطنين الذين سقطوا من قبل وبالآلاف جراء الملاريا خلال استصلاح الأراضي في متيجة، كما أن التعليق يركز على بساطة العلاج القاعدي بالكينين «وهي مادة شبه قلوية شديدة المرارة تعالج بها الملاريا» وعلى الوصول المجاني للعلاج : «يتمكن المسلمين خلال زيارتهم لسوق القرية

الأسبوعي أن يذهبوا إلى زيارة المستشفى أو الممرضة «الانديجان.»
وبفضل جهود الصحة العمومية، يتمكن حتى الأنديحان أينما كانوا من تلقي العناية الصحية. «ينتقل الأطباء والمساعدين التقنيين للصحة العامة إلى القرى النائية بحيث يتشبهون باكليروس : «يجب أن نقضي على الملاريا، حتى لا نعود ونرى في كل مكان أطفالاً لا بأس بهم يضيعون هباءا ومراهقين أصحاء يمكنهم العمل لإعالة عائلاتهم، والازدهار إلى بلادهم «. إن موضوع المرض يسمح بتجميع السكان الأوروبيين والمسلمين على الخطاب نفسه[494]، فالجميع متساوون أمام الموت (حتى لوكان الواقع يبين أن معدلات وفيات أقوى بكثير بالنسبة للمسلمين.)[495] وفيما يتعلق بحملات السل BCG بالنسبة للمتدفقين، فإن فيلم «كافح من أجل حياتك» (است، 1950) تقترح مقدمة الفيلم حالة الأوروبيين وهما نجار والطابع على الآلة الراقنة من جهة، وعاملة نظافة وغسال مسلم، جميعهم أنقذهم العلم والطب. في القرى التي تمر بها سيارات الخدمة الصحية،» يأتي الناس إليها بأعداد كبيرة : كذلك في المصانع والمدارس يقمن والممرضات بالعلاج دون تمييز، بحيث أم الأطفال الأصحاء يرمزون إلى «فرحة جديدة بالعيش.» أما الأفلام التي عالجت الدم على غرار (دم الجزائر العاصمة، بيرو، 1950؛ دم الآخرين، ماريت، 1962) فهي أيضا تركز على التبرعات بالدم من دون تمييز بسبب العرق أو الطبقة أو الجنس أو العمر، المانحون يمثلون صورة إيجابية عن المجتمع الفرنسي مسلم.

المهندس :

كما المعلم والطبيب، المهندس الفرنسي هو أحد الشخصيات الرئيسية في الدعاية المكتوبة أو المصورة الخاصة بالجزائر قبل وأثناء حرب التحرير. ببساطة ولأن كافة الأعمال الموجهة للجزائر تقريبا بدأت سنة 1945 عندما قررت فرنسا استعادة مستعمراتها—حتى لا تفقدها. وهذا يتطلب

موظفين مؤهلين من أجل أعمال في غاية الأهمية على امتداد الجزائر : الطرق والسكك الحديدية، الموانئ، تحف معمارية، المنازل والمباني تعتمد على المهندسين الذين سوف يجسدونها، كما في سنوات 1930، كانت العبقرية الابتكارية البناءة لفرنسا.[496] إنهم أسياد المشاريع الزراعية والري الكبيرة، ومع ذلك، فإنهم الأقل تمثيلا في الأفلام مقارنة بزملائهم السابقون (المعلم–الطبيب). صحيح أنهم الأقل اتصالا مع السكان مقارنة بالمعلم أو الطبيب، أقل اتصال مع السكان مسلم كمدرس أو طبيب، بحيث إنهم يمثلون شكلا من أشكال الأرستقراطية : بحث يقومون بتسيير المزارع أو المؤسسات ويقومون أيضا بتدريب «الأنديجان» المبتدئين، وذلك لإنشاء الآبار. يجب إحضار المهندسين إلى الجزائر، ومن أجل هذا فإن الإغراءات موجودة، : «الفيلات الخاصة بالمهندسين أنيقة وفي نفس الوقت مريحة» (ثراء ما وراء البحار : الفوسفات الجزائري، 1950 ،Faux) . إن تكوين مهندسي الحاضرة الفرنسية في المدرسة الوطنية للزراعة في ميزون–كاري (أين تم تكريس فيلم «ميزون–كاري» لهذا الامر، كارلوس، 1948) وهو التكوين الأكثر قيمة من الخبرات التي يملكها الفلاح الصغير بمجهوده الخاص (مثلما يجسده فيلم صغار مزارعي الجزائر، كارلوس، 1948، الموجه للمسلمين).

استدعى المهندس التراث الروماني (غالبا ما بدت للعيان قنوات جر المياه)، إذ أن الفرنسيين على استعداد لإظهار إراديا الثراء التاريخي والذي كان بفضل الحاضرة الفرنسية أو الأوروبية، لاسيما في الأفلام التي تعالج موضوع الزراعة. وحسب مقولة قديمة (على سبيل المثال فيلم الجهد الزراعي الجزائري 1937، الذي ركز على أعمال الري)، لعبت هذه الأفلام اللعب على «قبل» و«خلال» الاستعمار الذي تطرقنا إليه. أما عن الري الذي جلب الرخاء، فهو موضوع أساسي في أفلام ما قبل الحرب الجزائرية على غرار فيلم (الماء، نبع الثراء، 1947، الباحثين عن الماء، 1953 وكذا

فيلم الأوراس، الحدائق الصخرية، 1951)، وكلها تتعلق بإنشاء السدود. وقد تم بالفعل إطلاق هذه المباني في وقت لاحق على غرار نظام الآبار الارتوازية في الصحراء، والذي ظل يستخدم ولكن لأغراض مختلفة قليلا. لأن الآبار الحديثة سمحت للواحات بأن تزدهر، والذي صار له قيمة كبيرة في بلد معروف بجفافه وبقحالته : السد، وفي الوقت نفسه هو الأكثر تمثيلا لإرادة سياسية واقتصادية تطمح في تحويل هياكل إنتاج البلد بأكمله. إن الأشكال الضخمة للبناء آخذة في الوصول إل الأماكن البعيدة. لذلك، إننا قبالة هذه «الإنشاءات التي يفتخر بها «(القبعة الزرقاء، 1957 ،SCA)، «لا يمكن أن نتطرق لهده البنايات من دون انفعال عميق، ملايين الأطنان من الخرسانة، ومليارات الأمتار المربعة من الماء التي تراكمت، واحتجزت، وجرفت هو ثمنا معتبراً من أجل أن تولد بعض الزهور المرتجفة والعبقة. (دم الأرض، فلوس، 1958) .

وبالتالي الفرنسيين هم الذين يتحكمون في المياه، هذا العنصر الهام في الجزائر ولكن السكان لم يعرفوا أبدا، وعلى حسب الأفلام، فقد استخدم بشكل جيد وصحيح منذ العصر الروماني. إن صورة «المستعمر» [497]تستند في المقام الأول على المعارف والتقنيات التي لا يعرفها العرب والقبائل، بينما في الواقع معظم الناس يعيشون في المناطق الشمالية الخصبة والتي كانت أخذتها منهم فرنسا بالقوة من اجل ترسيخ وجود المستعمر. يوجد أيضا فيلم عالج القوة المدمرة للمياه بعنوان (كان هناك جبل، مونتشو، 1949) مع التركيز على عملية زرع الأشجار وبناء السدود من أن يصبح الماء رمزاً للثروة والخصوبة. إن عمليات حفر وزرع الأشجار في الجبال والتلال تم تعزيزها من طرف الدعاية حيث اعتبرت كعمل فرنسي بالكامل حتى يمنع انجراف الأراضي الزراعية، ذات الأمر بالنسبة للفيضانات في موسم الأمطار. ولكن هنا مرة الأخرى، الأوروبيون مسؤولون عن هذا الوضع.

كما أن وجود المهندس–البناء واضح كذلك بفي بناء المدن الجديدة والتي تطرقنا لها سابقا، بحث تجلت للعيان وصار عددها كبيرا طبعا إذا كنا نثق في الأفلام، وأكثر من هذا وحتى بعد مخطط قسنطينة. الذي هوعلامة واضحة عل نهضة الجزائر، بحيث تم تدمير الأحياء العشوائية واحدا تلو الأخر، وتم استبدالها بمنازل صغيرة دلالة واضحة على نهضة الجزائر، ويتم تدمير الأحياء الفقيرة من العمر واحدا تلو الآخر وحلت محلها منازل صغيرة أرضية من خلال تقسيم الأرض أو من خلال عمارات. المهندس مرة أخرى، دائما في الطليعة ولكن لا يظهر كثيرا عبر الشاشة. في فيلم «الصخور التي تربط الرجال، كارلوس، 1959) أين يسلط الضوء على عبقرية البناء الفرنسي : «إنها ليست تقنية مبتكرة أكثر من أن بناة الجزائر لا يتبنون التقنيات إذا كانوا لا يستطيع الاختراع.» وعليه فإن حمى البناء موجودة في الأفلام المدنية منذ عام 1945، كما اعتمدت وعلى نطاق واسع في الأفلام العسكرية. كما قدمت قسنطينة على أنها الديكور القديم للسينما التي تحرك الحياة المعاصرة من طرف فرنسا : «قسنطينة، مدينة غريبة وغامضة، تشكل بالتأكيد واحدة من اللوحات الأكثر خلابة وأكثر معارضة للتصوير كما تبسط قليلا الميل إلى تمثيل الجزئر تحت بعد سطحي قليلا وغير دقيق حول ثبات الصحراء فيها مع النجيل والإبل.[498] [...] إلى رمز كبير للمهمة الحضارية التي تسعى إليها فرنسا [...]، قسنطينة محروسة جيدا بأسوارها وفي غزلتها المعادية. هي الآن مدينة الجسور، ولكي تستوعب عدد السكان المتزايد بسطت أيديها لما وراء والصخرة في أحياء حديثة وعصرية.» (قسنطينة، مدينة غريبة وغامضة في موقع مهيب، 1947). وبالطريقة نفسها، تم تثمين تطوير الطرقات والسكك الحديدية من خلال الصورة والخطاب إلى غاية نهاية الحرب. في حين أن السلطات السياسية استأنفت أيديولوجية شبكة سانت سيمونيان كحلقة وصل عالمية

بين الناس، وهي الأيديولوجية التي انتشرت طوال القرن التاسع عشر ويبدو أنها عرفت ذروتها في الجزائر.

بينما في بعض الأفلام يتم ذكر المبالغ المستثمرة من طرف فرنسا، حتى تبرر العودة إلى الاستثمار (السفن المتوجه إلى فرنسا..إلخ) إن شخص المهندس، العلمي، وقبل كل شيء متحرر من كافة المعوقات المادية : بل هو هدية من الذات، حركة نزيهة من أجل راحة الجزائريين، وبالتالي كل المودة والتقدير الكبير يرفع لهذا المبشر العصري : «إذا جلبت فرنسا فوائد العلم، الميكانيك، فإن ممثليها يستحقون كل المودة والتقدير.»[499] ومع ذلك، سواء كان معلما، طبيبا أو مهندسا أو حتى احد المزارعين، الكاهن أو الأقدام-السوداء هم دائما أعلى شأنا من السكان الذين يديرنهم مهما كانت الفترة. المسلم، والذي هو في الغالب فلاح أو عامل، يمكنه بكل تأكيد الوصول إلى مهام ذات قيمة، لكنه بالضرورة سيكون في منصب منخفض هرميا : مساعد طبي، عامل مبتدئ.. قبالة المسلم تقف القامة الطويلة للمهندس، الذي تلقى تكوينا في أفضل مدارس الجمهورية، إنه الواثق من مشروعه لفائدة تطوير البلدان المستعمرة وغير الخائف من «رفع مستوى» القوى العاملة. في ظل هذه الظروف، تستخدم مفاهيم الدعم أو التعاون في بعض الأحيان لتحديد العلاقة صالح بينها الزمن مثلما نرى في هذا المقتطف : «بفضل تعاون المهندسين الفرنسيين والعمال المسلمين، واحدة من أجمل الانتصارات التي تم تحقيقها في الصحراء، إنه إنشاء خط للسكك الحديدية يربط بين الواد مع الخط الكبير تقرت-بسكرة-الجزائر العاصمة «(الواد، مدينة الألف قبة، كولسون-ماليفيل، 1947). احترم النص التسلسل الهرمي الاستعماري.

وبالتالي تقدم العمل بشكل كبير بدءا من 1945 بحيث أن العمل المدني اعتمد على النماذج العسكرية القديمة، وعندما بدأت الحرب في الجزائر انعكست الظاهرة : وضع العسكريون أيديهم على أراضي كان

قد غادرها المدنيون أواخر القرن التاسع عشر، ومعها إجراءات التعليم والرعاية الصحية والبناء. في هذه الجزائر عادت الأراضي للعسكريين، وفي كثير من الأحيان «مسيجة»، المدنيين ليس لها مكان. لقد عاد الجيش إلى دوره الأصلي في الجزائر، لأن هو الذي أرسل مختلف البعثات في القرن التاسع عشر، قبل تدفق المستوطنين. وفي حرب الجزائر، ثم إذن استدعاء كل التخصصات الممكنة على مستوى الحصص، خصوصا بعد عام 1956 لاستعادة السيطرة على سير الخدمات. كما أن الإرث الروماني والمسيحي في الحضارة ومساعدة الفقراء، سمح بإضفاء الشرعية للعمل العسكري في الجزائر، مع إحياء مفهوم «إحلال السلام.»

استخدمت الأفلام المدني حول الجزائر قبل وأثناء حرب الاستقلال الأموال المشتركة المدنية والعسكرية للجزائر الاستعمارية، إذ تسعى لإدماج السكان الأوروبيين في قالب الفرنسي. أما الأفلام العسكرية خلال الحرب، وفي الوقت نفسه، تعود على فترة الاستعمار العسكري فقط، بحيث تبين الجيش والسكان المسلمين، ولكن ليس الأوروبيين. إن إحلال السلام بالنسبة للجيش هو شكل من أشكال العودة للوطن.

صورة الجيش الفرنسي

بدءا من عام 1955 وبالخصوص مع 1956، وفي إطار الحرب النفسية ثم السياسة الحكومية الديغولية، ساهم الجيش إلى حد كبير في إحلال الوجود العسكري في الجزائر، أيضا شهد المجتمع الجزائري تغيرا جليا، وأكثر من هذا بحيث أن هذه الصورة هي في الغالب مرفوضة من طرف الأوروبيين، إذ قام الجيش بإخراج الصورة الأكثر ملائمة لعمل فرنسا في الجزائر. ولكن تجدر الإشارة إلى أن الجيش إذا كان حاضرا بطبيعة الحال في الأفلام التي تم إخراجها من طرف الجيش نفسه (بما في ذلك الأخبار الموجهة للمدنيين)، فإن وجوده نادر جدا في الإنتاجات التابعة للقطاع الخاص. بحيث أن المعلومات في السينما والتلفزيون، تقدم بالتأكيد صورة (خضعت للمراقبة)، لكن على العكس من ذلك تقدم الأفلام الوثائقية شهادات حية حول دور الجيش في الجزائر، وبغض النظر عن الأفلام الخاصة بشركة الأنباء الفرنسية وبعض الإنتاجات المنحازة علناً مع موقف الجزائر فرنسية. فإن المستجدات الإخبارية العسكرية تعكس تناقضاً لصور غير حربية : لا توجد هناك جبهة، لا توجد هناك حرب، العدو ليس في أي مكان وفي كل مكان.)». وإذا لم تكن هناك حرب، فهل هناك عدو في كل مكان؟ من جانبه يعكس الإنتاج المدني قبل كل شيء انطباعاً بأننا في بلد آمن. وأن إبعاد الجيش من على الشاشة يحمل شكل الامتنان لعملية «إحلال السلام» المنفذة من طرف القطاع الاجتماعي الفرنسي بصورة ما، وليس فقط على مستوى الجيش، لصالح عملية التحرير بين سكان كانوا يظهرون أنهم متفرقون. بشكل عام، وحدها الأفلام التعليمية سمحت بإظهار الجيش

وهو في حالة الحرب. لكنها نادرا ما تم بثها في تلك الفترة، لأنها تعطي صورة يومية على خلاف الدعاية الرسمية.

لم تتطرق من جانبها الأفلام الروائية الطويلة الخاصة بالحرب الجزائرية للصراع الجزائري خلال فترته الممتدة (1954–1962). ولو أنه من المؤكد أن الأفلام الروائية كانت قد استعملت شخصية العسكري، البعض استخدمه فقط ليظهر مناداتهم عندما يحصلون على تسريح أو عند عودتهم من الجولة الجزائرية (Cléo de 5 à 7، Les Distractions...) كما يظهرون كذلك في أوج فرارهم من الجندية على غرار فيلم (الجندي الصغير). لكن لا أحد يُظهر في الواقع القوات المسلحة في الجزائر نفسها، كما سيصير الحال في وقت لاحق. ومع ذلك توجد عدة سيناريوهات، وبالخصوص على مستوى SHD[500] والتي تثبت وجود مشاريع أفلام طويلة تُظهر إخراجيا وبوضوح العسكريين في الجزائر. إن تصوير الجيش عن قرب، أمر لابد أن يمر على مكاتب العمل البسيكولوجي التي تقوم بتحليل السيناريوهات والبث فيها، وذلك في الجزائر العاصمة كما في باريس، ثم من طرف SGAA (السكرتارية العامة للشؤون الجزائرية)، ثم تخضع للرقابة إذا كانت موجهة لـ «الجمهور العريض» على الرغم من أنه يحتمل أن تكون مهتمة بذلك من أجل أن تبرر «أحداث» لم تر النور.[501]

تخليد الأساطير : باكس ڤاليكا والمكاتب العربية.

خلال المرحلتين السياسيتين الكبيرتين من حرب الجزائر وهما (1954–1958/1958–1962)، بل وحتى قبل بدايتهما، يتوجب أن نضع في اعتبارنا تواجد الأساطير حول حضارة الجزائر من قبل فرنسا. وفي الواقع فإن جزء كبير من الدعاية العسكرية خلال حرب الجزائر كانت قريبة جدا من الأساطير التي سبقت الصراع، وفي إطار الإرث المشترك : بحيث أن الميثولوجيا الفرنسية الاستعمارية استفادت في كثير المرات التاريخية من

الذي وجدته متجذرا أثناء غزوها واستقرارها في الجزائر، لاسيما فيما يخص التفكير الذي يقضي بأن الاستعمار لابد أن يصير حقيقة لأنهم جميعا تقريبا في يد العسكر.

التاريخ العسكري للجزائر

بين عامي 1830 و1870، كانت الجزائر «أرض مغزوة، محتلة، يحكمها ويديرها الماريشالات والجنرالات»[502] يوضح رؤول جيرارديت وبوضوح على «التصغير «الدائم بين الجيش وما وراء البحار، وتأثيره على الموقف العام للقوات المسلحة اتجاه فضّ الاستعمار من شمال أفريقيا : إن الدور الحاسم الذي لعبه الجيش في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين في بناء الإمبراطورية الفرنسية يعتبر عملا محوريا ولم يكن ليمضي من دون أن يترك تأثيره ولوقت طويل في العقيلة الجماعية بالكامل. وفيما يخص شمال أفريقيا، فإن الروابط قوية جدا لانضمام الجيش إلى الإرث الاستعماري القديم، وذلك من دون تجاوز الحدود الكرونولوجية في التاريخ الخاص بجيل واحد، أسطورة ليوتي، وذكرى الأوقات العظيمة للملحمة المغربية، إنها حقيقة حية على الدوام في محادثات الجماهير وفي دروس المدارس العسكرية. إنه دور الملجأ والأرضية الذي لعبه المغرب خلال الحرب العالمية الثانية، هو أيضا الجانب الخاص بـ«المكان المقدس» الذي احتفظت به القوات الحامية لشمال إفريقيا في السنوات التي تلت الحرب : يتمتع الوسط العسكري بحياة مادية مريحة، والتي أخذت بعين الاعتبار إذ ظلت لوقت طويل على حالها. وبالتالي هناك في النهاية عدد لا يحصى من الاتصالات المتواصلة من هذا الوسط نفسه مع السكان المسلمين : عدد كبير من الضباط يعملون في مدن شمال إفريقيا قاتلوا إلى جانب المسلمين؛ روابط عميقة من الصداقات، والإعجاب والمودة في الغالب عقدت فيما بينهم بحيث لم تزول بسبب حفاظهم عليها. كما ساهمنا في إعطاء مكانة

خاصة لشمال إفريقيا، ومهمة أيضا بل وأهم من الحملات التي خاضها الجيش في المشرق خلال عقود طويلة من حقبة سابقة.[503]

وعليه حتى ولو كان الجيش غائبا تقريبا عمليا في الأفلام التي سبقت 1954، فإن الإيديولوجية التي تطورت منذ سنوات الثلاثينيات وبالخصوص ابتداءا من سنة 1945 وجدت جذورها في تفكير هؤلاء الضباط على غرار ڤاليني وليوتي. هؤلاء الجنرالات الذين أصبحوا ماريشالات وبشكل خاص ليوتي (على آثار ڤاليني)[504] معتبرا في الواقع على أن الاستعمار كفعل ثقافي وسياسي قبل أن يكون فعل عسكريا. وعليه فكروا في أفضل طريقة يمكن من خلالها إستعاب السكان إلى داخل الحضارة الفرنسية، كما أصروا على ضرورة الاستثمار في الضباط الاستعماريين في هذه العملية. نعود إلى هذه المستعمرة، بحيث انه يتوجب على الحاضرة الفرنسية أن تجد على مستوى هذا البلد طاقة متجددة، تتغذى على عظمة الأخر، وهذا لا يمنع بالتأكيد في الحفاظ على التسلسل الهرمي الصارم بين المستعمر والأنديجان، محتفظا بأكثر الطرق وحشية عند الحاجة إليها في حال وجود «تمرد».

إن ليوتي وبدون أدنى شك الأهم من بين جميع الجنرالات الاستعماريين في الجمهورية، لأنه الأكثر تأثيرا خلال فترته، بالنسبة له، هناك بالطبع «دور اجتماعي للضابط» والذي كان عنوانا لمقال أحدث ضجة كبيرة سنة 1891؛[505] لكنه أيضا السؤال حول «الدور الاستعماري للجيش» (1900)، مثلما ذكر بعد أن تمرس على شكل جديد القيادة فيما وراء البحار، في الهند الصينية، في الجزائر وفي مدغشقر : يتطلب الأمر تغيراً هيكليا للثقافة الاستعمارية من أجل سحبها إلى القوانين الغربية، إذ نقبل ونقيم الاختلاف الثقافي للمستعمرات وبشكل خاص دياناتها. كما يتوجب «إخراج الجيش من عسكرنته» من أجل تعديل نفسية الضابط على مبادرة ما وراء البحار، وكذلك خلق «جيش استعماري، الذي لابد أن يكون فعلا جيش

استعماري وليس فقط جيش للمستعمرات، لأن الأمر ليس متساويا.»[506]
يجب أن يكون جنود الاستعمار «جيدون للجميع» :

نعم، إنهم جيدون في كل شيء ولكل الآخرين، جنود، معمرون، بحيث يبشرون بعالم لا ينضب من الموارد لصالح جنسنا. متعلقون بالعمل المحلي، متحررون من الإشاعات السيئة عن الحاضرة الفرنسية، متحمسون بالنتائج الفورية للعمل المباشر من خلال مسؤولية القيادة، إنهم جميعا رجال الخدمة العملية والمحددة، وإذا لم تكن هناك أسباب كثيرة لمهمة أخرى، فإن هذا من شأنه أن يعطي الإيمان بالعمل الاستعماري، هذه الإرادة والطاقات الفريدة من نوعها لا ينبغي أن تكون رأسمال ضائع.[507]

وكما يذكر جون–بيار رونو «من الدور الاجتماعي للضابط لصالح الجماعة إلى الدور الاجتماعي للجماعات الاستعمارية خلافا للشعب الذي أقام المربيين، هناك علاقة تلازم ضيقة، توسع في سير العمليات. إن التربية الأخلاقية للرجال من أجل غزو وممارسة القيادة الحقيقية تمر من خلال المعرفة الواسعة. وعليه فإن غزو الشعوب يمر هو أيضا بالمعرفة كامل المحيط الاجتماعي–الثقافي والديني ولكن قبل كل شيء يكون أولا بمعرفة الإنسان ذاته.»[508] نرى كذلك تطوير فكرة العسكري صاحب الوجه الإنساني الذي من شأنه أن يكون على شاكلة قربان لما بين الحضارات وهو المعارض بديهيا، مما يسمح بـ» تجنب وتحديد استخدام القوة إلى أقصى حد؛ والذي يمثل منذ البداية صورة فرنسا الإنسانية والسخية، وبالخصوص بفضل عمل الطبيب؛ مما يجعل الجيش الاستعماري مدرسة للتربية والحضارة.»[509] ولادة عسكري جديد في أعقاب عمل المكاتب العربية في منتصف القرن التاسع عشر–بحيث لم يقم ليوتي إلا بتلوين الأعمال المستهلة من طرف الجيش الإفريقي في الجزائر بلون الإنسانية بدءا من 1830، أين كان الضباط في ذلك الوقت وفي نفس الوقت محاربين، قضاة، معلمين وأطباء.[510]

إن الأفلام المدنية والعسكرية حول «حضارة» الجزائر تعد قريبة جدا من الفكر الذي وضعه ليوتي في المغرب، مع أن الوضعية الجزائرية تستدعي ترتيبات أكثر، وذلك لأنها الأكثر إستطانا (على عكس الهند الصينية أين تظل باقي العناصر الخاصة بهذا الفكر صالحة بصورة عامة). ولعل فيلم «ليوتي مشيد الإمبراطورية» لسنة 1938 يوضح جيدا «المبادئ الثلاثة الأساسية لمذهبه القاضي بإحلال السلام : لا تظهر القوة العسكرية إلا في الحالات التي تستوجب ذلك، افترض الثقة في كبار القادة العرب، أعد إلى ما كانت عليها السلطة الدنيوية والروحية للسلطان، باختصار احترام العادات، الأذواق، المشاعر وتقاليد الأنديجان.» إلا أنه بعد اندلاع حرب الجزائر، ستصبح الأقسام الإدارية المتخصصة (SAS) مرة أخرى وكما سنرى رمزا جديدا لهذه السياسة التكاملية الثقافية «للدور الاجتماعي للضابط.»

الشخصية الأكثر تصويرا للجيش، والتي قدمت على وجه التحديد لنراها في الأفلام العسكرية خلال حرب الجزائر، وجدت أصولها في هذه النماذج الأ طورية، التي جابهت مع ذلك الحقيقة الجزائرية المختلفة عن تلك التي يمارسها الأوصياء. كذلك فيلم «حول الدراما الجزائرية» (است، 1958) بحيث يظهر مشاركة الجيش في بناء المنازل، وكذا الخدمة الطبية المتنقلة والتعليم. في «مجلة الجيش 111» (جانفي 1957)، يورد التعليق حول دور الجنود بلا لبس : «إنهم يحضرون للحصاد، الذي سيكون حصاداً للسلام.» العديد من الأفلام تصور الجنود المحترفين للجيش الفرنسي وليس الوحدات في دور حاملي السلام. إنه حال الفيلق الأجنبي، على غرار مجلة الجيش 103 (1956) التي تؤكد : «في شمال إفريقيا، الفيلق يلتزم من جديد بشرفه وولاءه [...] الفيلق الأجنبي هو بشكل كامل على هذه الأرض الإفريقية أين أنهى فيما ما مضى حركات سلاحه الأولى. وبنبل يأخذ مكان الذي يعود إليه، إنه الأول في الخطر والتضحية.»[511] في عام 1958، ومع

فيلم «الساورة» (SCA 156) الذي يصر على التاريخ العسكري للجزائر وكذا الجهود المبذلة من طرف الفيلق من أجل بناء الجزائر الحديثة : «إن فرنسا هنا، وهذا المشهد المنجمي هو مشهد فرنسي. في وسط الرمال يمتد حوض «القنادسة،» بحيث أن أول تشغيل له يعود إلى ضربات المعول التي قام بها الفيلق في عام 1917. «فيلم مدني أخر يثمن دور الفيلق والفرق الإفريقية في عملية البناء، وبشكل خاص في المنحدرات (الوجهين الاثنين للصحراء، 1952) : «الرماة، القوات الصحراوية، الفيلق الأجنبي، كلهم استبدلوا البندقية في الأوقات الأولى للقتال بالرفش والمعول».

أسطورة أخرى، مرتبطة أصلا بالسابقة والتي ترتكز عليها الدعاية الفرنسية في الجزائر، وهي أن الجيش الإفريقي هو الأمر المثالي لتبرر به القمع، لأن ذكرى المقاتلين المسلمين القدماء في أرياف إيطاليا أو الألزاس تشكل الإطار الأمثل لتعايش الشعبين.[512] أيضا، الحقيقة أن المسلمين المشاركين طواعية في الجيش الفرنسي كمتعهدين أو إضافيين خلال حرب الجزائر استخدموا بالتأكيد متى كان ذلك ممكنا من أجل الدلالة على إعادة ولادة هذا الجيش الإفريقي الأسطوري والنضال المشترك، وذلك بفضل المسلمين، ضد العدو ليس اقل خطرا—حتى أن الدعائيين لديهم صعوبة في تحديده. يتعلق الأمر هنا في الواقع بسبب كان قد الحرب العالمية الثانية، والذي يعود إلى تكوين الجيش الإفريقي نفسه في القرن التاسع عشر.

فيلم أخر من أفلام شركة الأنباء الفرنسية كرّس بالكامل للجيش الإفريقي (أست، 1950)، والذي يبدأ بمشهد قاعة درس أين يشرح بداخلها الأستاذ درسا حول بوجو»مؤسس الجيش الإفريقي».وعليه يوضح التعليق كيف أن الأساطير العسكرية للغزو تشكل الإيقاع اليومي للجزائر الاستعمارية : «إنها قاعة درس، قاعة درس بسيطة في مدرسة بسيطة مثلما هناك الكثير من أجل صغار فرنسيي الجزائر [جميعهم أوروبيون]، قاعة درس في الجزائر العاصمة، أين هي الوجوه صغيرة، بعضهم يملكون بشرة أفتح

والبعض الأخر أكثر سمرة، يسمعون لرواية تاريخ بلادهم المعجزة، إنها حكاية غنية ولامعة التي تروي حكايات ميلاد المدن، وإنشاء الطرقات، رغبات الرؤساء وجهود الرجال، تاريخ من الطاقة والتضحية، من الضيق والمجد. الدرس سيستمر بما هو في الشارع، في الجانب الأخر من الجدران، حيث سيصل لا محالة صدى التبويق». في الواقع، يتوجه التلاميذ إلى النافذة ولا يفوّتون العرض العسكري: «ربما إنه رغم ترك الكتاب الدرس مستمر، لأن شمس الجزائر تلمع في عيونهم والعرض العسكري هو جزء من الحكاية الخارقة عن الجزائر الفرنسية: إنه الجيش الإفريقي.» كما أن الفيلم يتطرق لأول الأفواج من زواف لسنة 1838 مع قوة مطبوعة في الذاكرة لتدل «على المزيج الأول» بين الفرنسيين والسكان الأصليون، من المناوشون، الصيادون والفيالق إلى القادة الممجدون، الفيلق الذي كان معقله في سيدي بلعباس، وبالتأكيد له شرف بناء الجزائر الفرنسية: «إنها ورشات غير منتهية بلا توقف تعاد مرة أخرى، إنها أرض اللاإنسانية، لبلاد، الوحدة أين تستعمل الأيام لقوة العمل، الرفش والمعول في اليد، والسلاح محمول.»إنهم أيضا الشركات الصحراوية الذين «يقومون بالحراسة حول العلم الفرنسي في أعماق الصحراء.» ويتعلق الأمر هنا بالخصوص في استدعاء مشاركة الجيش الإفريقي في القتال الكبير من اجل نصر أوروبا والاحتفال في الشانزليزيه، عندما «تصفق باريس على الرجال من الأصلين (الأوروبي والإفريقي) الذين ذابوا في بوتقة الحرب المشتركة. تصفق على جيش النصر، وجيش النصر هو بالأحرى الجيش الإفريقي.»

إلى جانب الفيلق والجيش الإفريقي نضيف ورثة حرب الهند الصينية وهي من بين أكبر الصراعات الاستعمارية السابقة، إنها قوات الصدمة، بما في ذلك المظليين ومشاة البحرية. كما أن صورة العسكري الرياضي والمستعد للموت تم التطرق أيها خلال الحرب الهند صينية من أجل أن يعيد كسب سمعة جيدة التي شوهت الجيش الفرنسي بحيث يواصل كونه

عاملا في الجزائر لا غير.[513] منذ بداية الحرب، والجنود الذين يطلق عليهم اسم «صدمة» يستخدمون بشكل كبير في الجزائر من أجل اختراق وتدمير العصابات المتمردة وذلك بمساعدة SDECE في البداية، ثم بالوسائل العسكرية البحتة (نظام الاستعلامات، التدخل، الحماية–RAP وDOP المعتمدة منذ أكتوبر 1956).

أما المظليين، فيشكلون الاستثناء على مستوى الجيش الفرنسي، بحيث يبدو أن يلخص علاقات الجيش الإفريقي وعملية إحلال السلام، التي يعارضونها في ذكرى إحياء الجنرال قليني في الهند الصينية. وعليه فإن أفلام SCA الخاصة بقوات الصدمة والتي هي الغالب موجهة للتوظيف على غرار (البريه الأحمر رفيقي، مظليين استعمارين ومن هم هؤلاء الرجال؟) بحيث صنعت جيشا جديدا و»متطرفا؛» إنهم يحسبون حساب خطابات العمل التي استمرت إلى غاية 1954 في الهند الصينية، خطابات ستنقلهم إلى أسلوب أكثر ضراوة في الجزائر حيث أن «الجزائر ليست الهند الصينية» والذي لا يزال راسخا في الذاكرة العسكرية، بنيت أسطورة المظليين حتى قبل الحرب في الجزائر، إبان مجد نها ترانج وورطة ديان بيان فو. إذ أنهم ظهروا بالتالي كما سلاح فائق المهارة في الجيش الفرنسي، والذين تم تجهيزهم في نهاية المطاف بمقاتلين من عيار أقرانهم القوات الخاصة البريطانية أو الأمريكية. هؤلاء الجنود يريدون أن يظهروا أنفسهم كنخبة بإمكانها استعادة الشرف بعد هزيمة سنة 1940، وإذا كانت خسارة الهند الصينية تثير أسفهم، فإنهم يأملون في إظهار قيمتهم من جديد في الجزائر. وهكذا فإن أسطورة الموت والتجاوز لديهم ستجعلهم يأخذون مكانا مهماً في بلد هو الأخر يخاف ضياع إمبراطوريته الاستعمارية الفرنسية التي تم تأسيسها بحيث يتوجب استعادتها، بفضل العسكريين. كما إن تتبع هذه الصورة العنيفة والفعالة، لأن المغاوير الذي وضعهم الجنرال شال من أجل مشروع تطوير تقني للمظليين وبالأخص الصورة الديناميكية

للمظليين في محاربة مجاهدي الجبال. هناك فيلمين وهما «مغاوير الجزائر (SCA 192، 1959) ومغاوير المظلة الجوية (SCA 186، 1959) وهي الأفلام التي دققت في الطبيعة الاستثنائية والمتطرفة لهؤلاء الجنود الذين يعدون نوعا جديدا.

وبالتالي فإن هذه الأفلام بلغت المشاهد بضرورة وكبر حجم المهمة التي سيقبل عليها الجيش، هذا المشاهد الذي سيدخل قريبا معترك الحرب في الجزائر، كذلك البلد بالكامل. لم يكونوا المظليون وكما نعلم أخر من شارك في المجازر، وإن كانت الصور العسكرية والمدنية لا تظهر صور التعذيب، وذلك لأنهم يخشون أن يكشفون غطرستهم التي تناسب أسطورتهم في فرقة-الموت.وحول هذا الأمر، فإن المضلين وجنود «الصدمة» يمثلون التدخل العسكري البحت لفرنسا حيث أنها استعملت المجندين للدلالة على صورة «إحلال السلام» في الجزائر. في هذه الأفلام يواجه المغاوير والمظليون الخصم بكثير من الاحترافية العسكرية للمهنة (حتى لو كانت تسمى أجزاء)، في حين أن القوات استعملت للتقسيم الرباعي ولطائرات الهليكوبتر في جبل،[514] كما تركت للمهام الصعبة أو على الأقل أمام الصورة.

المهام محبوكة من أساليب وحشية للمظليين خلال معركة الجزائر عام 1957 العامة كتابة (بالخصوص في كتب أليق ودي فيدال-ناكي) لكن من الواضح أنه ليس في الأفلام الوثائقية والمستجدات الإخبارية المصورة : وبالطريقة ذاتها في ساقية سيدي يوسف في فيفري 1958، التي سجلت ورطة في الوضعية الفرنسية بحيث تآكلت الأسطورة الإنسانية،[515] وهو الأمر الغائب في الأفلام الوثائقية حتى لا تظهر الصورة السلبية للجيش، إلا المستجدات الإخبارية المدنية التي بينت الحدث الذي تعرض بدوره للرقابة في الجزائر، مرة تراجعت أسطورة الجيش الرائعة والتي كانت مستعدة لإنقاذ شرف فرنسا الذي يجب أن لا يتهاوى. وإلى غاية نهاية عام 1959،

تمكن كل من العقيد بيجورد والكومندو جورج من إيجاد مكان على مستوى المجلة المصورة «Cinq colonnes à la une» بالموضوع حول «الجزائر والمعارك» الذي كتبه جون لارتيقي، وأخرجه بيار سكوندورفر وتم بثه في أكتوبر 1959، بحيث بين مشهد مجند شبه ضائع «ماذا تفعل هنا؟» يسأل جنديا فيجيبه : «من المفروض إنني أقوم بواجبي»، وعلى العكس من هذا نجد المظليين فخورين بدورهم «النافذ» في الدفاع عن «حرية الغرب». ولكن بعد عام 1960، المظليين والقوات الخاصة صاروا أكثر «بروزاً» بموجب انضمامهم إلى المتاريس وبالتالي اختفوا في كل من الأفلام العسكرية والمدنية.

ومع ذلك، فإن المظليين مهمين لأنهم قبل كل شيء خريجي الأفكار العظيمة من المكاتب العربية (مع نقطتين محوريتين : المركز وSAS) الذين جسدتهم غالبية الأفلام. لأن الدعاية الموجهة للعوام الشعب تستغل المجندين في أعمالها الإيجابية.

المركز والـSAS، في استذكار المكاتب العربية :

من بين الأساطير التي تم التطرق إليها سابقاً هي الخاصة بـ»إحلال السلام» والتي تطورت بشكل خاص ما بين سنوات 1955 و1959. على عكس المعلم، الطبيب والمهندس الذين يمثلون الطليعة المدنية للحضارة والحاضرين من قبل بداية حرب الجزائر، إذ يجب أن ننتظر الحرب حتى نعيد تقدير الضابط الكولونيالي في الجزائر، إن «القبعات الزرق» التي تعود ذكراها إلى المكاتب العربية للملكية المطلقة للجمهورية والإمبراطورية. مطهري المنطقة من المتمردين المحليين، حيث تعرض المستعمرين في القرن التاسع عشر لشرف الموت في تونكين، في قلب الصحراء أو في «لبلاد» دفاعاً عن «الحضارة» في مواجهة التوحش–حيث أنهم كانوا يهاجمون السكان العصاة بأنفسهم. وخلال حرب الهند الصينية، كانت المسائل المتعلقة

بالمكاتب العربية قد استعادت عملها من أجل التمسك بحرب حضارية على أرض الفيتنام، وفي نفس الوقت في الجزائر، قبل الحرب إذن، يتبين لنا بالفعل ضباط الصحراء والذين كانوا في نفس الوقت «قضاة، مهندسون ومعماريون «. إن إيديولوجية المكاتب العربية تتمثل إذن في عدم الرغبة في ترك الأراضي الإفريقية للعودة مرة أخرى : إنها لم تغادرها أبدا.

حاولت الأفلام التي أخرجها الجيش والمتوجهة للجمهور العريض الفرنسي منه أو الجزائري أن تقنعهم بأن الحرب في الجزائر لم تحدث قط. في الواقع، عكست هذه الأفلام صورة الجيش ومختلف الحكومات التي تريد مساعدة الصراع : يذهب الجنود إلى الجزائر من أجل تحقيق السلام، فقط السلام، وان «الأيادي الصغيرة» للمجندين يقومون فقط بالبهرجة في المستجدات الإخبارية كما في الأفلام الإخبارية والتعليمية. إن صورة المجندين المقدمة سواء في الأفلام العسكرية أو في المستجدات الإخبارية المدنية[516]هي أصلا نفسها، وهو أمر ليس بغريب لأنه في الغالب ما تكون صور العسكريين في الأعمال المدنية مأخوذة من اللقطات المصورة وغير المركبة الخاصة بالجيش، إنها صورة مقصودة من اجل طمأنة العائلات في الحاضرة الفرنسية، كذلك يعمل الأوروبيون والمجندون في الجزائر على نفس دور الجيش والمتمثل في خيال «حفظ النظام.» كما أن جنود الخدمة، الذين يشكلون الجزء الأكبر من القوات، يستخدم في الواقع، في كفالة العمليات الإعلامية التي يمارسها الجيش لتبرير الصراع بحيث يظهر الجنود وكأنهم يعملون من أجل السلام وليس من اجل الحرب.

وفي حالة وجود صور للعنف، فهي من عمل المتمردين، لأن فرنسا أرشدت من جانبها سياسة لإحلال السلام، والذي جعله شعار الخطاب الرسمي. المستجدات الإخبارية من جانبها تفصل في المواضيع التنفيذية، كان تتبع الجنود في الميدان : على الرغم من أن هذه الأفلام نفسها لا تكشف عن أي عنف فعلي من طرف الجيش الفرنسي الذي يبقى بطريقة

هادئة إيجابيا في كل عملياته إزاء الشعب. إنه يشارك في «عمليات حفظ النظام» عندما يظهر العنف بوضوح في اليوميات لكن لابد أن لا يظهر ذلك. الصور التي تم تصويرها بالكاميرا تصب في ذات السياق فهي مع هذا، على عكس الصور الفوتوغرافية ربما بحيث أن الوضعة (وهي وضع يتخذ عند التصوير) تخفي إلى حد بعيد الحقيقة، من جانبهم يعيش الشهود أجواء من التوتر، ونظرات الجزائريين الخائفة تتحدث طويلا، مما يشكل تناقضا كبيرا مع صوت المعلق المغرض والإيجابي حيال العمليات الفرنسية التي ليس لديها إلا الأصدقاء على مستوى السكان. وكما قال كما قال إيفلين دوسبوا : «بلا تراجع شامل للجنود، تتجاهل قدراتهم القتالية ولا تظهر إلا جانبين من دورهما هناك : الحماية وإحلال السلام.»[517] هذا ما يجعل الأفلام في بعض الأحيان على النقيض مع العمليات العسكرية، كما هو الحال في فيلم «مع مشاة البحرية (SCA 134، 1957) الذي يظهر ملاحقة «الإرهابيين والمخربين الفلاقة» من طرف الخنازير بالقرب من الحدود المغربية لكنها مع ذلك تصر على «إحلال السلام»، مما يعني بكل بساطة على «حل مشاكل السكان المحليين.»[518]

نقطة محورية في شعار «إحلال السلام» منذ القرن التاسع عشر، حيث أن المركز يخدم مرحلة انتقالية بين هذه الفترة المجيدة وظهور SAS.[519] يعد المركز مهما جدا في الرمزية العسكرية في الأراضي الاستعمارية–قد تم استخدامه أيضا في الهند الصينية[520]–إذ أنه يمثل القوة العسكرية لفرنسا وفي نفس الوقت الدفاع عن الشعب إذا ما تعرف تعرض لتهديد من طرف المتمردين. إنها ناقلة نووية أخرجها الجيش بسادن المدافع للحضارة والإنسانية، موروثة من التقاليد الاستعمارية في الأرض رباعية ومؤلفة من مناطق، قطاعات وقطاعات فرعية، أحياء وأخيرا المراكز، كشكل نهائي لآليات «إحلال السلام» الأقرب إلى السكان، بحيث تجد فرنسا المساندة من الجنود الإضافيين ومن المتطوعين الملتزمين. في دوار بومعاد «اختلط

الجنود الفرنسيين مع الناس الذين أحبوهم، والذي عرف من خلالهم الوجه الحقيقي الباسم لفرنسا» (SCA 151، مركز بومعاد، 1957) .إن الجنود يجلبون السلام : رجال القرية يقرون بهذا وبالتالي يقدمون المساعدة للجيش.

وهكذا، في هذه المنطقة القاسية، حفنة من الفرنسيين يمكنهم أن يضمنوا السلام والأمن، ومزارعون بومعاد لم جنود المراكز، فهم يعرفون أنهم أفراد لنفس التجمع السكاني، ورجال من نفس البلد، حيث يعلو هذا الرمز في سماء جبالهم

بالنسبة للملازم دروسان، قائد الفرقة رقم 2 لمكبرات الصوت والمنشورات، يتعلق الأمر بـ «فيلم ممتاز، ينقل ما يحصل اليوم، أما الجمهور وبصورة خاصة فإن المجندين الإضافيين وعائلاتهم يشعرون بالسعادة لظهور FMA [فرنسي مسلمي الجزائر] الذين أخذوا على عاتقهم خطر اختيار فرنسا. إنها نقطة تصويرية جيدة جدا للدعاية»[521] مجلة الجيش 115 (SCA 122، ماي 1957) والتي لا تزال تصر على دور المراكز في عملية إحلال السلام :

«في ظل المركز العسكري ولد مستوصف ومدرسة، يستقبل المستوصف مرضى كثر، والمدرسة لم تنتهي بها الأشغال بعد وتضم أكثر من 200 طفل من بينهم عدد هام من الفتيات المتمدرسين، المعلمة الفرنسية لديها الكثير لتقوم به، وعطفها قادم من كون فرنسا عظيمة وسخية، هذه الحفنة من الفرنسيين جاءت من جميع الأفاق لتكون فخورة بإنجازاتها. إنه دوار المحرومين الذين عادوا إلى الحياة مرة أخرى تحت قيادة الحميدة لرجال عرفوا أن فرنسا مسالمة لغرس الايمان في المستقبل من أجل جزائر سعيدة وفرنسية.»[522]

إن الأقسام الإدارية المتخصصة (SAS)، والتي أنشئت عند نهاية عام 1955 من طرف الحكومة العامة وتم تنفيذها خلال العام 1956، تشكل وبصورة رمزية الرغبة في العودة إلى النماذج الأسطورية على غرار المكاتب العربية. [523] «القبعات الزرق» أصحاب الشهرة الكبيرة ونصبت

من قبل الجيش «الإنساني» خرجت على ما يبدو من عالم الأسلحة حتى تندمج بشكل أفضل مع السكان المسلمين وتنفذ عملية «إحلال السلام».
أبرزت ثلاثة أفلام بشكل خاص مكانة الشخصية الأبوية لـ «رجل القبعة الزرقاء» والذي يبدو كممثل وحيد للسكان المدنيين، خاصة في فيلم «مدن جديدة» (SCA 183، 1959) أين يمثل «الوجه الجديد» لفرنسا في الجزائر : بناء المساكن، المدارس ومراكز التكوين. «القبعة الزرقاء» أنه الوجه الأكثر مدنية للعسكريين في الجزائر. إنها ثلاثة أفلام ذات إنتاج ثقيل ومرموق (بالألوان.. والممثلين..) بحيث تم اختيارها من أجل نقل الدعاية إلى الجمهور العريض في الحاضرة الفرنسية وحتى دوليا (فيلم القبعة الزرقاء كان موجهاً بالأساس ليكون»الرسول إلى نيويورك من أجل المناقشة القادمة في الأمم المتحدة بشأن الجزائر»[524]) حيث يظهر العمليات الإنسانية للجيش في الميدان : القبعة الزرقاء (SCA 114، 1957)، سلام في الجزائر (SCA 161، 1958) وما بعد البنادق، ([525]SCA 226 1960). ومن المهم أن نذكر بأن الأفلام»الكبيرة» تعمل لتعزيز الجيش في الخارج فضلا عن داخل الجزائر، إنها أفلام طويلة روائية أو نصف روائية[526]، من أجل أن تجنب نفسها متاعب التصوير والتي لا يقتنها جيدا القائم على الإخراج / أو من جهة أخرى المراقب العسكري. إنها أفلام تابعة لـ SCA والتي تقوم بتجميع المزيد من الأفكار المختلفة المتعلقة بالتدخل البسيكولوجي في الجزائر (الـ SAS تعد محورية على الأقل كديكور) حتى ولو أنها لم تعرفوا نفس النجاح لأن فقط القبعات الزرقاء تجسدت في قاعات السينما، أما الفلمين الباقيين فقد تعرضا للمراقبة في الداخل من قبل SCA كما رأينا.

وبالتالي ثلاثة أفلام دعائية (رئيسية) حول إحلال السلام، قام بإخراجها ضباط بصور لها دلالاتها، بالتأكيد هم شباب ولكن يمثلون «أعلى السلة» بمعنى أنهم لم يتدرجوا في العمل السينمائي. إنهم لا يظهرون القوات لكن أولائك الذين من المفترض أن يتم إخراجها في الجزائر، بحيث أن فيلم

«القبعة الزرقاء» يقدم صورة مركبة لضابط عملي (عدد كبير من العسكريون متصلون الحركة أكثر أو أقل «على الساخن» بحيث يشكلون «شخصا» واحد متماسك) يعمل وحده في SAS على أفلام سلام في الجزائر وما بعد البنادق والذين يريدون الاطمئنان أكثر اتجاه ما يسمونه بأنفسهم ويعالجونه من خلال نفس الرؤية الإخراجية الروائية (بصوت مباشر ومع العديد من الحوارات) لملازم أول استدعي للعمل في الجزائر واكتشف «حقيقة» الصراع الجزائري بفضل ملازم سابق لا يزال في موقع عمله (ملازم في الأول، ونقيب في الثاني). في عام 1957، 1958 و1960، ظلت نفس العناصر التي يتم تقديمها بطريقة مطابقة تقريبا. المتمردون المانوية / الجيش في كامل استعداده : المتمردون، غير مرئيون، المسؤولون لوحدهم عن الوضع المتوتر (مصطلح الحرب لم يتم النطق به) والجيش، متأكد من حقه، يضمن الأمن للسكان ويجلب السلام. مصطلحات السلام أو إحلال السلام يصدر إذن في بلد من المفترض أن يكون في حالة حرب، لكن العناوين نفسها سلام في الجزائر ما بعد البنادق يمكن اعتبارها حول وجود حرب، براهين ثم العودة إلى البلد الذي هو ليس من المفترض أن تكون في حالة حرب، وعليه فإنه القتال على عكس عقيدة (العمل النفسي) الذي انتشرت خطاباته الثقيلة : «أنا لا أحب أن إلقاء الخطب، ولكني في لبلاد منذ أربعة وعشرين شهرا، فهمت ما تعنيه الحضارة الفرنسية، نحن لا نقوم بالحرب هنا، إننا نبحث عن الفوز، أو بالأحرى الظفر بالقلوب والنفوس.» (سلام في الجزائر).

ما وراء هذه الأفلام استثنائية، والنمط الذي فرضته الـ SAS سريعاً في الإنتاج الحالي لجميع القوات العسكرية النشطة، ثم للجنود : «العملية العسكرية ليست غاية في حد ذاتها. يتعلق الأمر في المقام الأول بتهدئة الأوضاع في البلد [...] هذا السلام يميل إلى تحرير السكان المسلمين من الكراهية والخوف : كذلك يساعد السلام على كسب القلوب والنفوس»

(مجلة الجيش104، 1956، سيناريو). إن نموذج SAS هو الأكثر نقلاً في المدن مع الأقسام الإدارية في المناطق الحضرية (SAU). ولكن أفلام قليلة من الأفلام كرست لهم، كما فيلم في خدمة الجزائر (آلان بول، 1958؟)، إلا أن الصور المستخدمة حول التدخل الإيجابي لفرنسا من أجل السكان كانت متطابقة. أما تعليق الفيلم فقط سلط الضوء على انهيار الإداري كعامل محوري في ولادة التمرد الجزائرية؛ منذ بداية تدخلاتها على البيوت القصديرية والأحياء الشعبية مما سمح بتوقف نشر الوطنية من خلال «الزعماء المشتبه فيهم.» تدخل اجتماعي، عمل، صحة، تربية : الـ»تواصل إنساني» هو شعار في «كلمة النظام السياسة المسلمة». قصبة الجزائر، هدف لمعركة الجزائر في عام 1957، يجب أن يعاد غزوها في العمق، مما يفسر تدخل الطلاب الشباب الفرنسي الذين قدموا لدعم الجيش في تدخله الحضاري خلال عطلهم الخاصة. يرحب بهم ويرافقهم عسكر SAU، إنها الصور المؤنثة والحميدة لـ «السخاء الفرنسي»، إذ تعد ورقة رابحة مدنية نحو التدخل العسكري-حتى ولو كرست جميع «مقاس العمل لإحلال السلام الذي أنجز بالفعل».

وبنفس الحالة الفكرية، فيلم تابع لـ SCA 134 (مع المارينز، 1957) يقدم تدخلات «الحفاظ على النظام والأمن» منن طرف المارينز. بالتأكيد على عاتقهم مهمة صعبة (وهي «الحفاظ على سد الحدود المغربية، مهمة كبيرة ومخيبة للأمل «) ولكن «هؤلاء البحارة هم أيضا جنود إحلال السلام. عند وصولهم إلى هذا البلد القاسية، بحيث أدرك قائدهم أنهم اضطروا إلى تكريس كامل قوتهم وكامل عواطفهم من أجل حل مشاكل السكان المحليين.» نقيب يتحدث مع السكان، ومارينز يساعدون في بناء المساكن، يقومون بإعطاء دروس للشباب.. : «بفضل هذه الأنشطة ذات الأبعاد المتعددة، نصف-وردية مشاة البحرية اكتسبت في كل مكان ثقة وصداقة الفرنسيين المسلمين في هذه المنطقة أين السلام والرخاء عاد

بخطوات كبيرة.» لإظهار تماسك الجيش في حال «في وقت خطير أين حشدت فرنسا كامل قواتها الحية من أجل حماية هذا التجمع السكاني فرنكو–مسلم في الجزائر الفرنسية، القوات البحرية أجابت بالاستعداد.»

بالإضافة إلى ذلك، الأفلام العسكرية تعكس إلى حد كبير الصور الجاهزة مسبقا في المجال المدني كما رأينا، أين سلطت الضوء على التراث المسيحي الروماني وفرنسا. في شهر مارس عام 1958، بحثت لجنة التنسيق للإعلام والتدخل البسيكولوجي في الرد على اتهامات أليغ أو سارتر، لكن أيضا على مشاكل الضمير الذي يطرح بالنسبة للصراع الجزائري والمتدينين الفرنسيين، كما تعتزم «على القيام بإعادة إخراج البعد النزيه، في كامل التقاط المنسجمة مع أعلى تعاليم المحبة المسيحية، من نشاط [527].» SAS إن العطاء الذاتي، والمحبة ظهرا على الشاشة، وإلا انه لم يذكرها مباشرة، وكذا تحسين شروط معيشة المسلمين التي تعد أمراً محوريا : «أعطوا العمل دون حساب وقوموا بتحسين ظروف الحياة، هذا أفضل سلاح ضد المدمرين وقتلة جبهة التحرير : (SCA 137، والظهرة، 1957) .

في الواقع، تظهر هذه الأفلام كافة التدخلات الإيجابية للجيش : التربية،[528] صحة السكان، الـSAS، اكتشاف البلد، المستجدات الإخبارية السياسية (انتخابات واستفتاءات) كل هذه الأنشطة التي إذا كانت قد استخدمت كوسيلة للدعاية، تغطي حقيقة الواقع : كل العسكريين لم يمارسوا التعذيب في الجزائر، وبالخصوص هؤلاء الذين أسندت إليهم مهام مدنية في حين أن GGA لم تتطور حتى الآن بما فيه الكفاية.[529]

هذا الدور «الحضاري» الغامض، واظب الجيش على القيام به منذ فترة طويلة في الجزائر، وهذا الانفصام بين المخلص والجلاد نجده بالفعل في أدبيات الغزو، كما رأينا، إن الجيش قليل الحضور في الأفلام المدنية حول الجزائر، وحرب الجزائر لم تغير العطاء. وبصرف النظر عن بعض الأفلام العسكرية وبالخصوص المستجدات الإخبارية المدنية الذين يظهرون

العسكر وهم في عملية تمشيط، فإن مهام الجيش بقيت محدودة (في الجانب التصويري) في مهام صالحة اليوم للإنسانية، وبالتالي هذا الإسهام إيجابي بالنسبة للسكان. إن إخراج التدخل العسكري في الجزائر يفرض على الجمهور السلام في حين أنها الحرب مسعورة في الحقيقة—وعليه فإن السلطات العسكرية لا تشك. عرفت لجنة المراقبة الجزائرية في جوان 1956 بالنظر إلى المستجدات الإخبارية التي أعادت موضوع SCA حول عمليات «باسك» و«أمل» : لوحظ أيضا أن الصور التي تظهر عمليات التنفيذ هي من انتاجنا : «chars» «canons» ضد بنادق الصيد الخاصة بـ HLL وهي متناقضة مع إعلاناتنا : «نحن نقاتل ضد بعض المتمردين»، «نحن نقوم بإحلال السلام»[530] إنه المشكل العام لسير الدعاية حول الجزائر والتي هذه هي المسألة برمتها لكيفية الدعاية للجزائر، الذي أثيرت هنا .

الجنرال ديغول :

إن رموز «إحلال السلام» الفرنسي والمظليين الذين يمثلون لـ SAS جيشا قويا، سوف تحل محله بعد 13 ماي 1958 أسطورة أخرى، والتي من الآن فصاعدا سترتب من جديد كامل الدعاية الخاصة بالحرب : والتي سيضعها الجنرال ديغول بنفسه. إن إعادة وضع اليد على المعلومات من قبل المفوضية العامة والوزارات سيلحق الضرر بالجزائر العاصمة والتي تتعقب سجل العسكريين «المنحرفين» وهذا مع الأفلام الخاصة بـ 13 ماي وعواقبها، الجنرال ديغول يعكس على العكس صورة مثالية للسلطة المدنية والعسكرية (رئيس الدولة هو رئيس الجيش) على المستوى المحلي والوطني. لم يتم نشر صور العسكر «مفتولي العضلات (مغاوير شال) إلا في عام 1959، ويتعلق الأمر خصوصا ببث الأساطير المتعلقة بالجنرال ديغول منذ الحرب العالمية الثانية في أوساط الجمهور العريض في فرنسا والجزائر، وكذا عودته معهم من اجل «إحلال السلام» والتدخل البسيكولوجي. بالنسبة

للجنرال ديغول إن النصر العسكري ما هو إلا افتراض للعمل السياسي، والهدف ليس فقدان مصداقية صورة العسكر في عيون الفرنسيين : إذ يجب أن ننظر بنسبية إلى دعاة السلام، مناهضي الاستعمار، وحتى إلى رجال الدين المسيحي[531] الذين يستنكرون استعمال التعذيب على مستوى الجيش في الجزائر حيث لا يظهر من هم المسؤولين في الواقع بخصوص هذه الانتهاكات. وعليه يجب علينا إذن أن نبدي توافقاً وطنياً من أجل الدفاع عن شرف الأمة، حتى ولو تطلب الأمر كسر السلطة العسكرية على الأرض الاستعمارية.

ومع ذلك، فإن الجنرال ديغول هو في العموم مؤيد للحرب الحضارية التي تدور في الجزائر : أنها شكل من أشكال البراغماتية السياسية الخارجية حول تفكير واحد والمتمثل في أن الجيش الفرنسي عليه أن ينظر في الأمر ويقدم حلا سريعا. لقد جاء الجنرال ديغول إلى السلطة من خلال الأزمة الجزائرية، وكذا وساطة ضباط الجزائر-الذين رأوه أنه الرجل الوحيد ومن خلال ضباط من الجزائر-الذين يعتبرونه الرجل الوحيد بمكانته الرفيعة يمكنه أن ينقذ الوجود الفرنسي في الجزائر وشرف الجيش-ديغول سيبين بسرعة نفوره لهؤلاء الذين قاموا بانتخابه. وبالتالي سيقوم أولا باستعادة الإدارة السياسية لفرنسا، ثم عندما لا يصبح بحاجة إليهم، سيوزع العسكر والأساطير الضخمة من أجل قوة سياسته.

على مستوى الأفلام العسكرية والمدنية، الجنرال ديغول وبلا شك هو العسكري الأكثر تأثيرا. حتى وإن جاء في بداية حرب الجزائر، والتي من خلالها ستوضع النهاية، إلا أن ديغول بالتأكيد يمثل المنقذ لكل من الجمهورية وللجيش والجزائر. كذلك يلعب دور القيادي الأول خلال بقية النصف الثاني من حرب التحرير، نجده شخصنته بالقدر الكامل للأمة في (SCA 147، فرنسا هنا، 1958؛ SCA 148، الجزائر العاصمة 4 جوان 1958، 1958 : SCA 149، الجنرال ديغول في الجزائر، 4،5 و6

جوان 1958، «أنا أفهمك» 1958) وكذا الأفلام المدنية على سبيل المثال عشرة ملايين فرنسي، نقابة الصحافة المصورة لحساب CDF 1958).
كما اعتبره سكان الحاضرة الفرنسية أو الجزائريين الرجل المناسب في عام 1958، حيث أن استحضاره في الأفلام–وفي التلفزيون[532]خاصة–يهدف إلى طمأنة الجمهور الفرنسي العريض ومختلف سكان الجزائر وكذا الجيش عن طريق الدعاية. وإذا تم اعتبار الجنرال ديغول كمنقذ، وهو على حسب ما كان عليه أثناء الحرب العالمية الثانية، بالتأكيد هذا الماضي المجيد، والذي أسفر من قبل عن عدد من الأفلام المدنية والعسكرية قبل مغادرته لرأس الحكومة المؤقتة سنة 1946، وهو ما صنع الأسطورة الجزائرية لديغول. بحيث ذكر بلا توقف، على الأقل في الشهور التي تلت توليه الحكم، أفعاله السامية إلى جانب رفاقه خلال التحرير، في لندن، وفي الجزائر، في باريس.. وبما أنه أول ممثل لرفض التعاون، لكنه أيضا كمدافع عن عظمة فرنسا خلال الهجوم النهائي ضد النازيين، إنه يجسد أفضل شخص يملك روح التوفيق والتحرير من طينة الرجال العظماء. ومن هنا كان استحسانه من قبل رجال الجزائر العاصمة بشكل خاطف في 13 ماي 1958، على إثر سقوط الحكومة ونهاية الجمهورية الرابعة.

تم فرض الأسطورة الديغولية إذن حتى لا نصدم بأي معسكر قبل أن يكون قد أخذ السلطة بصورة نهائية، ومع الأساطير الجديدة التي ولدت في الشارع الجزائري وهذا التجمع السكاني المثالي الفرنكو–مسلم أين تذهب السلطة وبشكل فوري لاستعمال المجاذيف التي ربما لم تقدم لها مخططات الـ «المتمردين» بالكامل وكذا قسم من ضباط الجزائر. بحيث سيأخذ لحسابه الخاص مختلف التجمعات وبالخصوص الأقدام السوداء، مصالح الإعلام الذين قاموا بإعداد هذا الاجتماع المستبعد نجاحه مع هذا التجمع غير المدرك لرمز سياسة الجنرال، بحيث تعطي الحقوق الأكثر أهمية دائما للمسلمين.إنها بالتالي مختلف المصالح، ذات الصلة بالعديد

من السلطات المدنية والعسكرية، التي سيتولى المسؤولية الكاملة من لحظة التي ستقدم فيها الصحة «الأحداث «في الجزائر عبر السينما، في فرنسا كما في الخارج مع SGAA، ووزارة الشؤون الخارجية (وسفارة نيويورك) وكذا مركز التوزيع الفرنسي الذي يبث المعلومات الصادرة عن الحكومة أو عن الرئيس.

لأنه يتوجب طمأنة الشعب الفرنسي حول استعادة السلطة من قبل رجل مؤهل، كما يجب أيضا إقناع المجتمع الدولي بأن الجنرال ليس دكتاتورا، ووبأنه يمتلك خطة من أجل الجزائر. هذه الأخيرة أصبحت في الواقع تطرح وبصورة منتظمة لدى مركز الشؤون الدولية، وفرنسا الجمهورية الرابعة ظلت دائما تناصر ذلك، في الأمم المتحدة أو خلال التبادلات الدبلوماسية المتباينة، بحيث أن جميع الدول الأجنبية كانت مع القضية الجزائرية.[533] في بداية جوان 1958، وفي الوقت الذي عيّن فيه الجنرال ديغول رئيسا للمجلس، كانت قضية ساقية سيدي يوسف لا تزال في الذاكرة في الخارج، بحيث مثلت فعلاً همجياً غريباً عن القانون وعن مسار إنهاء الاستعمار في العالم. أما الأفلام العسكرية حول الزيارة المظفرة للجنرال ديغول إلى الجزائر، وكل المستجدات الإخبارية المصورة[534] حول هذا الأمر رسمت صورة منمقة عن «المنقذ».

وهكذا ظهر الجنرال ديغول بطلاً، قدم إلى السلطة عن طريق لعبة خفية وعلى أرض مع العسكريين. كما أن جميع شركات الأخبار قدمت روبورتاجاتها من خلال صور تم تصويرها من طرف الجيش وكذا مدنيين، بما في ذلك الجرائد التي قدمت تغطياتها ببهجة. «إن أحداث الجزائر والزيارة التي قام بها الجنرال ديغول إلى الجزائر كانت ريبورتاج كبير في طبعتين» حيث يمكن قراءة في مجلة سيني فرانس أفريك «الصفحة الأولى بالألوان، والباقي بالأبيض والأسود [...] ننتظر حتى خروج هذا الملف، سكان الجزائر العاصمة قادرين على رؤية الشاشة، في وقت التسجيل،

ووصول الجنرال ديغول إلى الجزائر والمظاهرات في المنتدى، البرنامج سجل الأربعاء، وهذا المقطع معالج في مختبر تحميض بباريس، حيث تم بثه يوم الجمعة ابتداءا من الخامسة مساءا في قاعاتنا.» [535]. في 28 سبتمبر، 1958 عقد استفتاء لإقرار الدستور الجديد الذي أعطى ولادة الجمهورية الخامسة، وفي 21 ديسمبر، انتخب ديغول رئيسا : نجد في سيني فرانس أفريك في نهاية نوفمبر إشهاراً ليس فيه إبهام : «غطاء أزرق، أبيض وأحمر وشعار يقول «تقول نعم لانتخاب 1959 لمنصة الجنرال السينماتوغرافية لأنها ستحملك إلى النجاح».[536] بالإجماع تستثمر الجزائر الفرنسية في مجيء الجنرال ديغول بأكثر السلطات استقرارا، ولكننا نعرف كيف هي السياسة العامة الجزائرية من طرف ديغول، إذ بمجرد التصديق من خلال عدد من الاستفتاءات تروق في النهاية للعسكر من جهة، وللمستعمرين من جهة أخرى. في الواقع، إنه يؤسس لإرادته التي تتضح شيئا فشيئا بين أعوام 1958 و1961 في تخليص فرنسا من «العبء» الجزائري، الأمر الذي يأخذ العسكريين والأوروبيين الأكثر صلابة إلى أحداث حواجز جانفي 1960، ثم إلى انقلاب أفريل 1961، ثم إلى ميلاد المنظمة السرية من طرف النشطاء الذين يمارسون رفضهم للسياسة الديغولية في الخفاء.[537]

إنه إذن الاستخدام المتكرر للأساطير القوية من طرف الدعائيين العسكر الذين نجحوا في جعلها تتحدث عن حرب الجزائر. في هذه الحرب التي لم تشد فرنسا، بحيث رفض العديد من المجندين وكثير من العائلات إرسال أبناءها للحرب، لذا تم استدعاء أحد أهم رموز العظمة العسكرية (الجيش الأفريقي والـ SA)، وفي تجاوز للظروف الإنسانية التقليدية (المظليين) ثم مع العظمة السياسية (ديغول) من أجل خلق عناصر جيش لا يزال استثنائيا على مستوى الأمة وضمان حماية لفرنسا الجمهورية. من خلال وجهة النظر هذه، وفي عام 1960 و1960 قام الضباط المنشقون بتشويه السمعة،[538] في حين بقيا المجندون أوفياء لخط الجمهورية بقيادة الجنرال

ديغول، ولكن المفارقة الأكثر «شفافية» في الأفلام. من جهة أخرى هي إذا كان أحد لا يتردد في إظهار الجنازة من الأوروبيين للحط من عمل «إرهابيين»، فإن وفاة جندي فرنسي لا يزال غالبا ما تكون سرية حتى لا يتشوه التدخل في الجزائر، فقط جنازات الرؤساء تظهر وذلك لتمجيد جيش محترف في حالة ركود. وعن الجيش، فيجب يجب أن نعطي صورة مواتية لإدامة الخرافات التي صاحبت الاستعمار الفرنسي منذ عام 1830.

مراقبة الفرقة :

في إطار جيش في حرب، ولكن أيضا حرب صور أخذت بدورها مكاناً في الإجراءات الخاصة بالتدخل البسيكولوجي، السينما العسكرية تفيد أيضا في اقتراح صور للفرقة موجه من طرف الجيش وتدخلاته. ومن خلال الأخبار المصورة، وكذا الأفلام التعليمية والتكوينية، وبالتالي فإن الـ SCA هي أداة الدعاية الداخلية. كل هذا يجعلنا أمام رؤيتين مختلفتين بشكل راديكالي في معارضة ما يقترح للجنود في الجزائر، ومع ذلك وكما رأينا، المجندون في نهاية غير ممثلين بالشكل الكافي في الأفلام (أو فقط من أجل «إكمال العدد» وتبرير التدخل العسكري نفسه).

المعلومات العسكرية أو «طريقة كوي»

إن سلسلة الأفلام الخاصة بالمستجدات الإخبارية العسكرية خلال حرب الجزائر هي الناقلات الرئيسية للدعاية الموجهة إلى الفرقة. خلفا للأفلام المدنية العامة، موازاة مع الأفلام التكوينية المتخصصة أو الأفلام التقنية التعليمية، المستجدات الإخبارية العسكرية المنبثقة من هيئة الأركان في الجزائر، والمتفاعلة مع الوزارة كلما تعلق الأمر بخرافة «لا-حرب» الجارية. سلسلات مختلفة عرفت النور كما سجلنا ذلك من قبل، مما يعكس

الاحتياجات الخاصة للجيش فيما يخص التدخل البسيكولوجي، خلال وبعد الاستيلاء على مكتب 5. لقد شاركت السينما في الحفاظ على «معنويات» الخاصة بالجيش الفرنسي، كذلك الأمر مع نشرة Le Bled (ثم أصبحت بعنوان لبلاد 5 /5)، التابعة بشكل مباشر لـ مكتب 5 للمنطقة العسكرية العاشرة. جاك كوب فريجاك المسؤول الإعلامي في الجزائر بين عامي 1960 و1962، يلخص بشكل جيد استعمال الأخبار المصورة لـ : SCA

> أعتقد أنها لعبت دورا داخليا في الجيش، لأنه عندما كنتم تكرمون في سيدي بلعباس لم تعرفوا ما كان يحدث في تلمسان. وعندما كنتم مجندين ولم تكونوا هنا منذ وقت طويل، لن تفهموا شيئا من أدبيات الوضعية، وبالحد الذي تريدون من خلاله محاولة فهم شيء ما—في غالب الأحيان، لا. إذن لا يمكن إنكار الجهود المبذولة من طرف العسكر والموجهة بدورها للعسكر، من أجل إعلامهم بما يحدث، حتى يبقون على حذر، عن طريق نوع من النزعة الإنتصارية، كان لديهم لحظات أين يشعر العسكر بالغبطة عندما يعلنون عدد القتلى، طبعا في صفوف الفلاقة fellaghas وليس في صفوفهم.[539]

وبالتالي فإن المستجدات الإخبارية تسمح للوزارة وللمكتب رقم 5 ورقم 3 بأن يقدموا وجهات نظرهم حول الأحداث الجارية. أما المستجدات الإخبارية السينماتوغرافية فهي من جهة أخرى الأفلام الأفضل بثا على مستوى الجيش الفرنسي (في نشرات الأخبار هي أيضا أفضل الأفلام صدر في الجيش الفرنسي (حوالي أقل من مائتين نسخة في فرنسا والجزائر، ضد أقل من أربعين نسخة وثائقية لـ SCA). يجب على المستجدات الإخبارية العسكرية أن تتطلع إلى خدمة الجمهور المستهدف. في الواقع إن بعض المواضيع الجزائرية العامة تهدف لإعلام (أو تظليل) الجيش الفرنسي برمته (مجلة الجيوش، مستجدات الجيش)، حتى أن بعضها موجهة تحديدا للجزائر (مجلة الجزائر—الصحراء). اختفى ذكر الجزائر تدريجيا من مجلة الجيوش في

سنة 1961 وبالأخص سنة 1962 علما أن مجلة الجزائر-الصحراء صدرت منها 16 عدداً ما بين 1960–1962. ملحق خاص بالجزائر أنجز فيما بعد سنة 1963 تابعا لـ «مجلة الجيوش» لمرافقة انسحاب الجيش الفرنسي في الجزائر. ولذلك في محاولة لتقسيم الجمهور وتفرقة الرسائل استنادا إلى هذه الأوقات التاريخية للإنتاج. إذا أنه ليس من الممكن أن نقوم هنا بتحليل كامل الإنتاج[540] ومع ذلك، سنحاول تحليل الخطوط العريضة.

إن أولى المستجدات الإخبارية العسكرية التي ذكرت الاضطرابات في الجزائر هي المستجدات العسكرية الفرنسية في ألمانيا في ديسمبر 1955 (FFA 102.55، موضوع حول المشاة والمدرعات في الأوراس) ثم في فيفري 1956 (FFA 107.56، موضوع حول التيلفريك مابين ديار المحصول وبلكور في الجزائر) وفي مارس 1956 (FFA 109.56 مواضيع حول المشاة في الأوراس والمؤونة، وحول الصواريخ كولومب–بشار)[541] ولكنها نادرة المواضيع الموجهة للقوات المتوقفة في ألمانيا، والمطمئنة إلى حد كبير من انتصار الجيش الفرنسي أكثر من الابتكارات التكنولوجية المستحق لفرنسا، تهدف بالأساس لتحضير المتفرجين من العسكر بسيكولوجيا للرحيل القريب إلى الجزائر (عدد كبير من القوات القادمة من ألمانيا نحو الجزائر والتي سيتم إرسالها–بما في ذلك SCA) في إطار تشديد السياسة الجزائرية من فرنسا ثم في وقت أن «سلطات خاصة» تنتخب فعليا في مارس.

وتبعا لهذه التنويهات، انطلقت أول سلسلة من مجلة الجيوش (أدناه MDA) وذلك في الشهر الموالي، في أفريل 1956، وهذا لمدة عشرين طبعة إلى غاية جويلية 1957. مواضيع المجلة لا تعالج الجزائر لكن «الأحداث» تشكل محور انشغالات الجيش والحكومة، بحيث تظهر في الغالب في المختصرات. كعلامة للأهمية المعطاة للمستجدات الإخبارية العسكرية، لم تنتج الـ SCA مستجداتها ما بين أفريل 1956 وفيفري 1957 (SCA 101

إلى 112). كما تطور التدخل البسيكولوجي بشكل سريع في الوقت نفسه في كامل منظومة الدفاع الوطني في فرنسا وفي الجزائر، كذلك المجندين معنيين بهذا الإنتاج الخاص.

عالج العدد الأول من (MDA 101/SCA 101، أفريل 1956) بطريقة ذكية «التعزيزات للجزائر» كما بينت الإرسال الواسع للموارد والرجال من جميع أنحاء البحر المتوسط. بحيث يكون التحميل من مارسليا والإنزال في الجزائر العاصمة، والتي أصبحن مذاك أيقونات. إنهم البراهين على الشاشة لهذا العبور لخدمة فرنسا، في حين أن فرق AOF وAEF قدمت بالطائرة مما يدل على مساعدة باقي مستعمرات الأمة في حين وجود خطر. وبعد وصولهم إلى الجزائر، كان لازماً إظهار حسن الاستقبال على الفور، فقد بنيت لهم المنازل وكذا بناية عسكرية ad hoc كل ذلك كان بسخاء. بالإضافة إلى ذلك، كان من الضروري أيضا لرفع المعنويات تصوير رحيل أولائك الذين انتهوا فترة تواجدهم بالجزائر والعائدون إلى ديارهم (109، SCA 109). إن التركيز على عتاد النقل والقتال يؤكد أن الجيش لا يزال قويا ومجهز تجهيزا جيدا. هذه العرض للقوة التقليدي استمر في (SCA 102)، مع استعراض للفرق والعتاد (دبابات AMX، شاحنات GMC) أمام الوزير المقيم، روبرت لاكوست. لكن التكنولوجيا الثقيلة استبدلت سريعا بـ djebels، وبالتالي فإن صورة المجندين البائسة ساعدتها الهليكوبتر فقط. وعليه فإن المعركة الحالية تتطلب التمشيط و«عمليات المراقبة «في المناطق غير صالحة بصورة عامة للعتاد العسكري غير المكيف على هذه التضاريس (مواضيع في MDA 104 و105).

في حين اتخذت الحكومة قرارات جد مترمتة بخصوص الجزائر، معطية في ذلك أكثر صلاحيات للعسكر المتواجدين في عين المكان، وعليه فإن المواضيع المعالجة ركزت على الأحداث والرموز الموحدة. كما يمكن رؤية الجنود في تداخلاتها الرامية لإحلال السلام، وذلك لكي نترك

المستجدات الإخبارية المدنية تعزز ذلك، على سبيل المثال، معركة الجزائر (بفضل اللقطات المصورة غير المركبة التابعة SCA). وفي عدد 108 (SCA 108، أكتوبر 1956)، يظهر الجنود الفرنسيين وهم يشاركون في الحصاد، وفي 109 (SCA 109، أكتوبر 1956)، أين تظهر حالة القرية الصغيرة التي هي فرصة سانحة لاكتشاف ليم العسكري، وحدات ل للبدويين مجهزة بشكل جيد تمارس عملية مراقبة الهوية)... أما الـ103 فتظهر ورشات بناء الأحياء المسلمين في الناحية القسنطينية، حيث أن الافتتاح يقام من طرف السلطات العسكرية والمدنية. أيضا العدد 111 (SCA 111، جانفي 1957) الذي يؤكد على استخدام الجنود لمراقبة عملية قطف العنب وكذا جماعات المسلمة للدفاع الذاتي، أيضا (SCA 122، ماي1957) حول العمل المقدم من طرف الجيش لرجال جبل أوقوب في المنطقة القسنطينية (بناء طرقات، قنوات الري...) حيث نصر على طريقة الدفع التي يتبعها الجيش، حتى يتم تسليح جماعات الدفاع الذاتي من فرنسا وكيف يذهب الأطفال إلى المدرسة، أو كيفية ترأس معلمة مدنية. إن عملية إحلال اللام تمر بالتأكيد عبر وساطة SAS، مثلما هو الحال في تابرقة (20 1، 132 SCA، جويلية 1957).

الذي يمكن أن يصنع مشكلاً هو بالتالي مهمل. وعليه فإن المجلات لا تعالج فقط الجزائر، حتى وإن كانت كثيرة الظهور في 1956–1957. تحتل الرياضة مكانة رئيسية في هذه المجلات، بحيث توفر مشهدا من الاسترخاء على مستوى مستجدات ثقيلة–حتى ولو تعلق الأمر في غالب الأحيان بـ»الرياضة العسكرية» والمسابقات الرياضية الخاصة. وبما أن مشاهدي الحاضرة الفرنسية، والمجندين يمكنهم كذلك ملاحظة المعدات الأكثر تطورا والمنتجة من طرف الجيش الفرنسي، على غرار «العتاد العصري لـ DCA» و«الصواريخ الموجهة عن بعد» كولومب–بشار (102) أو جسر بري–مائي (108)، حتى ولو كان هدف هذا التسليح

يختفي مع إظهار القوة لإحلال السلام في الجزائر. من جهة أخرى، يعد حضور رموز الجمهورية في أولى هذه المستجدات الإخبارية العسكرية أساسيا، لأنها تساهم في الدلالة المستمرة الرابطة بين الجيش والأمة من جهة، وعلى خضوع الجيش للتنفيذ من جهة أخرى. على سبيل المثال، الوزير المقيم روبرت لاكوست الذي كان موجودا في العدد 101 من اجل استقبال الفرقة في ميناء الجزائر، كما يظهر في (SCA 105) في احتفالية 14 جويلية 1956 في قاعدة كولومب–بشار.

إنها صور ايجابية للجيش قامت بتقديمها هذه المجلات. إن «طريقة كوي» المذكورة من قبل في العنوان الفرعي تسمح بمرور من قرب المشاهد العسكري، سواء كان في فرنسا أو في الجزائر (لان الأفلام موجهة للجيش بصورة عامة)، كذلك الأفكار للمكاتب النفسية من الوزارة كما في الجزائر. بحيث يتعلق الأمر بتدخل بسيكولوجي موثوق به على الجنود أنفسهم، بهدف بث المذاهب المحورية للحرب النفسية في الوقت الذي نخفي فيه التجاوزات في الممارسات من طرف هذه الحرب الشاملة. وإذا استطاعت هذه الطريقة أن تعمل في الحاضرة الفرنسية يمكن أن تعمل في مواجهة الصراع، هناك إمكانية كبيرة في نجاحها لأنها في العموم هناك فارق مع الحقيقة التي يعيشها الجنود داخل الوحدات المختلفة في الجزائر. إن الايحاء الذاتي هو قلب طريقة كوي (1912)، مثلما هي في قلب كامل إجراءات الدعاية. هنا، ويريد الجيش أن يقوم بفعل التصديق في الأفلام الروائية الطويلة لعملية إحلال السلام في حين أن حياة الجنود هي في الغالب مختلفة تماما. وبالتالي الجيش يقوم بإنتاج صورة مثالية للصراع وللمقاتلين.لم يعالج الجيش ولا مستجد إخباري.

عند نهاية سنة 1957 وسنة 1958، وهو ما يثير الدهشة حول هذه الفترة التي تمثل أوج التدخلات البسيكولوجية في الجزائر في حين أنه ظل إنتاج الأفلام التعليمية والتكوينية متواصلا. وبحلول جوان سنة 1958، وضعت

السينما العسكرية في خدمة السياسة الديغولية، والمستجدات أنتجت انطلاقا من 1959 والذي أخذت على عاتقها وضع صورة للجمهور العسكري عن إيديولوجية مخطط قسنطينة وتقرير المصير، في إطار عملية إحلال السلام الموسعة. ومع استعادة المكتب 5 وكذا الإعلام العسكري ما بين 1959 و1960، أصبح مضمون الأفلام والأخبار التي تنتجها SCA تخضع لوزارة الدفاع، وللمكتب 5 EMI (الذي صرف من الخدمة (المكتب 3 EMI)، وبالخصوص المفوضية العامة في الجزائر. وخلال هذه الفترة انقسم الإنتاج العسكري للأخبار إلى قسمين، المستجدات الإخبارية العامة من جهة (المستجدات الإخبارية للجيوش، ADA أدناه ثم العودة إلى مجلة الجيوش، MDA أدناه في عام 1960 مع إلا أن الترقيم واصل حسب السلسة القديمة) موجهان لفرنسا (غالبا ما يشمل ذلك عدداً من المواضيع «الجزائرية»)، ومن جهة أخرى هناك المجلة المتوجهة تحديداً إلى الجزائر، وهي مجلة الجزائر–الصحراء (MAS أدناه) تشاهد من طرف الوحدات، لكن تعرض على السكان عندما تكون هناك عروض متجولة.

إن ADA وMDA موجهتان للعسكر في الحاضرة الفرنسية أكثر منها في الجزائر، ولذا التحليل في تمثيل جيش الحاضرة الفرنسية هو أمر محوريا، ومع ذلك، كما هو الحال مع العديد من المواضيع، سجل عام 1961 قطيعة كاملة في التوازن بين الجيش الوطني والجيش في الجزائر. وفي أواخر نهاية سنة 1960 وأوائل 1961، تصبح المواضيع المتعلقة بالحاضرة الفرنسية غالبة في حين لم تبلغ سوى واحد أو اثنين منذ عام 1959، تاركة الأمر في معظم الأحيان لـ MAS وحدها. إذ يتعلق الأمر بالتوافق مع الإرادة الديغولية، في إظهار عسكر مجهزين بشكل جيد ومدربين من جهة، ومن جهة أخرى إبراز فرنسا صاحبة الاختراعات التكنولوجية العسكرية (بما في ذلك النووي) من أجل إعطاءها الاستقلال. لعل استعراض حوالي 90 موضوع خاص بالحاضرة الفرنسية المعالج في ADA وMDA كان أمرا مضجرا،

لكنهم يقولون أن إيماءة من الجيش الفرنسي يمكنها أن مسح وبشكل كامل الخزي منذ 1940-1945 وتخرج ثقل الخصوم الاستعماريين المزعجين على المستوى الدولي من أجل الدخول في زمن «التعاون». يمكن ملاحظة أنه قبل وبعد جويلية 1960 في حين أنه سنة 1959 وأوائل 1960 (أين كانت المواضيع الجزائرية كثيرة داخل المستجدات) أن الاحتفالات الوطنية والعسكرية صارت مشتركة وذلك من اجل خلق رابط بين فرنسا والجزائر (14 جويلية، 11 نوفمبر، 18 جوان ولكن كذلك ذكرى مولد بازيل ومعركة المارن، كذلك الحج إلى اللورد أو سان سيريان في دورة «»أرض أفريقيا «، كذا المرور إلى دفعة «المارشال بوقود «) وبدءا من جويليه 1960 محادثات ملون (25-29 يونيو) تركزت المواضيع على العلاقات الدولية (ألمانيا، منظمة حلف شمال الأطلسي)، كذلك العتاد الأكثر تطورا في الجيوش الثلاثة، أيضا الرياضة العسكرية حيث تتواصل التدريبات، جزء مهم تم القيام به من أجل صورة وزير القوات المسلحة، بيار ميسمر، للدلالة على الاعتماد الصارم للجيش التنفيذي.

في حين أن الأفلام القصيرة للدفعة كانت مهداة للمظليين بحيث أنها مهمة في الجزائر ومتنازع عليها لأجل طرقهم المختلفة، إننا تظهر في النهاية القليل في هذه السلسة الأولى 1956-1957 من مجلة الجيوش. وبدءا من فترة 1959-1960 قوات الصدمة أخرى والمهمة في خطة شال؛ إذ تعد بمثابة إطلاق النار ضد الانتقادات المتعلقة المظليين : مشاة البحرية. بحيث يركز على دور هذا الأخيرة في مراقبة السواحل الجزائري (59-11) أو في المركز من أجل تدريب مشاة البحرية، المركز يسمى سيروكو (60-19). في عام 1959 أنجز وزير القوات المسلحة «كويلوما» بمجلة القوات البحرية الفرنسية (59-4). هناك انقسام مع الجيش والإرث الإيديولوجي الذي أدى إلى أحداث الحواجز ثم إلى الانقلاب، المظليون من جانبهم برزوا فقط في فرنسا من أجل التدريبات في إطار الجرائد الوطنية، كما

في أنسي. يتوجب أن يفتح الجيش على صورته الاستعمارية، على ما يتطلبه الجنرال ديغول من العمل في زيارته ثم حيال أحداث الحواجز في جانفي 1960 مع وزير الجيش، ميسمر (60–15) أو خلال خطاب نوفمبر 1961 بشأن الذكرى السنوية لتحرير ستراسبورغ الملقى أمام 3000 ضابط وضابط صف جاءوا إلى الجزائر لكي يذكرهم بدور ومهام الجيش اتجاه الجمهورية،[542] أشهر قليلة فيما بعد كان الانقلاب وكذا تهديدات المنظمة السرية.[543]

كما تجدر الإشارة إلى أن المواضيع التي تتسم بالموضوعية في طرحها موجهة لرفع معنويات الجنود في الجزائر كانت ما بين أوت 1959 وجانفي 1960. بحيث تؤكد على أن دور المجندين في الحرب أصبح أكثر فأكثر ضبابية اتجاه الأهداف السياسية. العدد 59–12، بعنوان «عيد الميلاد في الجزائر»[544] والذي لم يطرح إلا عند منتصف شهر جانفي 1960 يواصل ضمن هذا الطرح. يتكون الفيلم من مقدمة من المفترض أن صورت داخل جمهرة في الجزائر أين كان الجنود يحتفلون بعيد الميلاد (عطلة، بابي فوت، كتابة)، ثم مشهد طويل للمجد تظهر فيه الأسلحة الفرنسية الأكثر عصرية، إذ يظهر هذا من خلال الموسيقى ذات الإيقاع الانتصاري. حيث يدق صوت المعلق في المقدمة على جوارية فرنسا مع الجنود، ومرافقتهم نحو حركة آلية معقدة، ثم ينتهي الفيلم بلقطة مكبرة لوجه مجند وهي اللقطة المستوحاة من النص لا محالة، يرفع عيناه للسماء وينتهي الفيلم.

وعندما كانت الحكومة تضع أخر لمسات المفاوضات مع الحكومة المؤقتة الجزائرية، حيث يحتل البترول والصحراء دور كبيرا[545]، نسجل انسحابا خالصا للمستجدات من قضية شمال الجزائر وتراجع في الشخصيات «التقليدية» التي تعكس جنوب الجزائر. ثم بدءا من حوالي العدد 61–30، تلاشت المواضيع المتعلقة بالمسألة المعتادة والخاصة بإحلال السلام، لتحل محلها مواضيع خاصة بالمسلمين ومخطط قسنطينة والتي تمت

معالجتها بشكل موسع في MAS. وعلى العكس من ذلك، ظهرت في الوقت نفسه مواضيع استنجدت بشركات الهجان العسكرية (61–29، 61–36، 61–37) وبشكل أعم في الصحراء (62–38 حول بستان نخيل تاغيت المتواجدة بالقرب من كولومب–بشار؛ 62–39 حول توريد إتاوة البدو الرحل من طرف مجموعة النقل الصحراوية 3 للنقل وgoumiers). سمحت عملية تسلق الحبال قام بها جند الحبال في الهقار من التطرق إلى صورة الأب دو فوكو في أسكرام أين تم تكريم أعظم رجل في تمراست. بحيث يتعلق الأمر برموز الجزائر قبل 1954، والتي نجدها في وقت واحد مع النشرة العسكرية لبلاد 5/5 [546]. من جهة أخرى، تغير ملحوظ قد طرأ على السياسة الخارجية لفرنسا، أين نجد مواضيعاً خاصة باستقلال السينغال، وأخرى حول التجمعات السكانية، كذلك عودة رفات ليوتي بعد استقلال المغرب كان مناسبة لمقولة «نبوءة» للمارشال استشهد بها الجنرال ديغول بنفسه وحرب الجزائر تقارب نهايتها: «هناك تكهن، سواء كان ذلك قريبا أو بعيدا، شمال إفريقيا ستنطلق، لتعيش حياتها الذاتية، وتخرج عن الحاضرة الأم، يتوجب علينا حينها أن يكون ذلك هدفنا السامي في كامل سياستنا، لابد أن يكون ذلك الانفصال بلا ألم لأن الأفارقة سيواصلون دائما اللجوء إلى فرنسا.» (61–29) . وحتى أكثر من السلسة الأولى، بحيث أن المواضيع اتبعت وبشكل خاص التغيرات السياسة الحاصلة ما بين 1960–1962. بحيث تضخم في مخطط قسنطينة والسياسة الديغولية التي تذكر بتبعية العسكريين إلى السلطة التنفيذية بعد انقلابات سنوات 1958، 1960 و1961. وأكثر من ذلك، فإن جيش القاري، والتكنولوجيات الجديدة وعودة بعض الايقونات الغربية التي سجلت رغبتها في بقاء فرنسا مستقلة وقوة ومترابطة مع كامل مستعمراتها القديمة–بدؤوا بالتحضير لمغادرة الجزائر.

ظهر العدد الأول من MAS في جوان 1960، في حين كان العدد الأخير سنتين فيما بعد؛ المجلة تماشت مع التغير التدريجي الحاصل على مستوى مجلة الجيوش فيما يخص الجزائر. ولان إنشاؤها يعود إلى الحاجة لشرح السياسة الجزائرية للحكومة والرئيس إلى عسكر الجزائر لاسيما بعد أحداث حواجز يناير 1960، كما سمحت كذلك بتقسيم الخطابات الموجهة للجانبي البحر الأبيض المتوسط، متفادية نشر صورة جيش «متمرد» للحاضرة الفرنسية وكذا تجنبت كذلك تهميش الجزائر. نسخة باللغة العربية ثم إصدارها بشكل دوري، الأمر الذي لم يكن كذلك بالنسبة لـ MDA بحيث أن المكتب EMI 3 هو الذي استعاد عمل الوظائف «البسيكولوجية» للمكتب 5 ولكن بالتنسيق مع المفوضية العامة، التي أخذت على عاتقها التكفل بمحتوى المواضيع ضمن الخط العام للتدخل السياسي والعسكري المقرر من السلطات العليا ومنذ ذلك أصبحت MAS بعد أن كانت مرة كل أسبوعين، وكما هو الحال بالنسبة لـ MDA فقد سمح لها بمعالجة المواضيع الأكثر استهدافا للقضية الجزائرية.

على عكس MDA، والتي تهدف إلى إظهار الجيش الفرنسي في صورة قوية وحديثة، فإن الهدف الأول لـ MAS هو إظهار النشاط الصناعي في الجزائر ضمن خطة قسنطينة، وكذا فرص العمل لعمالة السكان المسلمين. والموجهة بالأساس للسكان وليس للعسكريين. تضمنت الأعداد الـ 16 من المجلة حوالي 15 موضوعا متعلقا بالصناعة، والتي تسلط الضوء على الاستثمارات الخاصة من دون الإشارة إلى مقدار المساهمة المالية للحكومة في إقامة المشاريع الصناعية. بعض الأسباب هي فقط قبل مخطط قسنطينة ولكن استمرت في التنويه به من أجل إظهار أن التزام فرنسا فلم يظهر فقط من تاريخ أكتوبر 1958. إن المواضيع الأكثر توجيها هي الخاصة بـ «مخطط قسنطينة» إذ أنها مواضيع تتجاوز البعد المتعلق بالذمة المالية وتبين البنايات والقائمين على البناء في العمل. إن المسائل ليست جديدة كما هو مسكن

السكان المسلمين (بناء عمارات في وهران 60–4؛ تدمير أحياء قصديرية وبناء عمارات HLM في الجزائر العاصمة من أجل خلق شروط حياة «لائقة وعصرية» 61–8، و»بيوت واضحة، حديثة، والمشمسة» في العاصمة 62–14). كذلك بناء مدارس، من اجل تكوين «إطارات المستقبل» للجزائر الحديثة (61–10)، وأيضا العلاج للسكان (موضوع حول عيادة أمراض العيون في ورقلة، والتي شيدت بفضل الشركة الفرنسية للبترول وشركة CFP الجزائرية، 61–10 كذلك). وعليه فإن الجوارية والقرب بين فرنسا والسكان المسلمين ازداد مع الأفلام الوثائقية التي تم إخراجها خلال هذه الفترة.

كذلك التقارب بين الجيش والشعب يمر عبر مجموعة جديدة من الصور العسكرية. ومع عام 1961، بعيدا عن «إحلال السلام «العسكري الأول، لابد من إظهار المشاعر والاحترام الجديد للحضارة الإسلامية والتي تم تبديلها منذ أكثر من سبع سنوات. في بسكرة وبداخل دار حضانة يظهر مجندون وهم يخففون من آلام الأمهات المرضى والعاملات (61÷5)، في قسنطينة إنها جمعية مدنية–عسكرية تساعد صغار «لولاد»[547] (61–8)، وفي الجزائر مدرسة للصم البكم حيث يسمح التعليم المتخصص فيها بنمو التلميذ (62–15). وعليه فإن انشغال هيئة الأركان بالثقافة السكان المسلمين ظهرا مع نهاية سنة 1961 وذلك من خلال الحرف التقليدية، مع مصنع للسجاد في تلمسان (61–9)، والفخار ونسيج مدينة أريس في الأوراس (61–11)، كذا ورشة السيراميك في ريو سالادو (62–14). في هذه المواضيع يسلط الضوء أولا على العائدات التجارية لهذه الانتاجات (كانت تستعمل قبل 1954 فقط من أجل البعد السياحي). وبالتالي عروض عمل بالخصوص للمرأة. هنا مرة أخرى، الأفلام الوثائقية، حتى ولم تظهر الجنود إلا أنها تعالج مواضيع مماثلة.

وبالتالي يتوجب الانتظار إلى غاية نهاية عام 1962 وأوائل عام 1963 من أجل «ملاحق الجزائر» والتي ستضاف إلى مجلة الجيوش الأصلية، بحيث يرجح أن تكون موجهة للفرق الوحيدة التي لا تزال موجودة في الجزائر. تم إنتاج بضع عشرات من هذا الملحق : وكما عشرات ملاحق وقعت للتو، وكما سبق تدور الموضوعات حول الجيش الفرنسي الحديث بمرافقة ديكور استعماري ولكن بعيدا عن أي معطى سياسي. لقد طويت صفحة من التاريخ مع أخر صورة للجيش في زرالدة (62–47) وكذا أيضا أخر «مهمة مراقبة وحراسة البدو الرحل» لفصيلة الهجان العسكري في الساورة تم استدعاؤها كي يتم حلها قريبا : وهكذا، فإن حبات الرمال قد دخلت في التاريخ «(63–1).[548] بعد الاحتراق الأخير للتصوير الكولونيالي، بحيث يتعلق الأمر بالخصوص حول إظهار الحياة بداخل وحدات كما في فرنسا.

إن نشر المستجدات الإخبارية العسكرية صعب التقييم، على عكس المستجدات الإخبارية المدنية التي يمكن رؤيتها في بعض الوحدات، أو عندما يكون العسكر في تسريح أين يتمكنون من رؤيتها. من جهته برنار مييال الذي شهد نهاية الحرب في الجزائر بنفسه، يرى أن توزيع المستجدات الإخبارية العسكرية في الجزائر يبدو وكأنه قد تأثر باليأس الايديولوجي الذي امتلك عدد من الضباط :

كان هناك جهاز عرض Debrie[549] في جميع أفواج، أجرينا تخفيضات إلى 16 ملم. وفي بعض أفواج التي تترك كثيرا، شخص الضابط المعنوي PH[550] يتلقى مجلاتنا ولكن لا ينشرها، حتى إلى غاية رحيلي سنة 1963، وهناك الكثير من الأفواج التي كانت متذمرة، ولقد تلقيت جزمة من مجلاتنا التي لم تفتح أبدا. إنه مشكل كبير لأن الناس يتجمعون في أربعة من اجل تسهيل المهمة، كنا نقوم بالمجلات من أجل الوحدات، ومؤكد أننا لم نرى ما كان يتم تصويره. إنها ليست مشكلة أداء من طرفنا لأننا قمنا بإرسالها، لولكن لم يتم استغلالها [...] وكان

الشخص المكلف ضابط الذي كان الشخص الذي اعتنى ضابط lambda بحيث له وظيفة اعتيادية وأكثر من ذلك لم يكن لديه الوقت أو يستخف بالاهتمام بذلك.

ومع ذلك فإنه يصحح، مما يدل على النشر الممتاز للحاضرة الفرنسية من المجلات العسكرية :

في الجزائر أيضا، حوالي 80 ٪ من الوحدات يتم عرضها لها، ولكن بعض... في نهاية المطاف، سقطت المعنويات، بعض الضباط أعطوا كلمتهم ودربوا أشخاصا، أخلاقيا...

في العموم، يمكننا أن نسأل ما إذا كانت طريقة كوي استخدمت بصورة منهجية من اجل إخفاء مشاكل الجيش، وكذا إظهار العسكر النموذجيين الذين يتمكنوا في الحقيقة من جعل الجنود يسمعونهم في الجزائر للعودة مع حقيقة مسلم بها وهي أن الحرب لم تتوقف وبالنسبة للبعض لا يزال أمامهم ثلاثين شهرا يظلون فيهم تحت الرايات.والحقيقة هي أن هذه الأفلام تتبع الخطوط الكبرى (المتغيرة) للسياسة الجزائرية في فرنسا، من إحلال السلام إلى الاستقلال الذين مروا بالاختلاط. في حين أن، صحف الحاضرة الفرنسية قد مرت من قبل بالقضايا المتعلقة بفرنسا والجيش الديناميكي والمتحرر من عبء الاستعماري، وعليه فإن الوضعية الجزائرية ألزمت السلطات المدنية على إنتاج صور محلية شيئا فشيئا فلكولورية. هذا الفارق بين فرنسا والجزائر كان بلا شك أفضل برهان على انفصال حقيقي بين البلدين؛ الغرائبية هي كل ما تبقى من الجزائر الفرنسية.

التدريب العسكري أو حرب الفيلم.

في الصورة المثالية للجنود وللجيش الفرنسي في المستجدات الإخبارية لـ SCA، تتابع عن كثب الإرادة الحكومية المعارضة بأكثر واقعية وبأكثر توافقا مع حقيقة حرب، المقدمة في الأفلام التعليمية المنتجة من طرف

SCA في الفترة نفسها. والموجهة لتتعرض فقط على فئات معينة من الجنود والإطارات العاملة[551] في المجال التقني على غرار العاملين في «الردارات، المحركات..إلخ..). تملك هذه الأفلام دوراً تعليميا متخصصا، وذلك فيما يخص تقنيات الحرب، من خلال استعمال «الحالة المعنية» من أجل متابعة تسمية «علاقات عامة». [552] يحتفظ عسكر SCA بحرية كبيرة في أفلامهم تلك التي يتم إخراجها في الجزائر، طبعا هذه الحرية نسبية ذلك لأن اعملية الإخراج تتطلب قرار على مستوى المكاتب التعليمية (المكتب 3) لهيئة الأركان الخاصة بكل جيش. ومن بين هؤلاء مستشار فني الذي عادة ما يكون ضابطا متخصصا في الموضوع المراد معالجته، كما يقوم فيما بعد بمتابعة الإنتاج إلى غاية العرض التي ستكون متى وافقت على الفيلم السلطات صاحبة التكليف بإخراجه. لم نجد في هذه الأفلام القصيرة ولا صورة ولا حتى نص يتحدث عن عملية «إحلال السلام».بما في ذلك الأفلام الموجهة للعموم المدنية منها والعسكرية. كما يستخدم التعليق بطريقة نفعية بالكامل: لا يتعلق الأمر مطلقا بخطابات الرسمية حول الوضعية العامة للبلاد، ولكن هي عبارة عن دروس تقدم أمورا تقنية وتكتيكية عن الحرب. ولذلك لم تتلقى هذه الأفلام توزيعا جماهريا، لا على المستوى المدني ولا حتى داخل الجيش نفسه. كذلك يعد الأرشيف المكتوب المتعلق بالسينما التعليمية نسبيا نادراً، تماما كما هو الأمر للسينما العسكرية في مجملها.[553] وإذا كانت بعض المقابلات مع مجندي SCA تسمح بمعرفة بدقة الظروف الحقيقية لتصميم وصناعة الأفلام، إلا أن بعض النصوص تشرح أسباب هيئة الأركان في عمل السينما التعليمية قبالة الصراع الخاص في الجزائر.[554] نشر المكتب الثالث لهيئة الأركان للمنطقة العسكرية العاشرة (الجزائر) في افريل 1958 [555] كتاب «توجيهات متخصصة لمكافحة التمرد» من ثلاث مجلدات، تذكر ما يلي: «لقد قدمت الإطارات والفرق إلى شمال أفريقيا أين تلقوا تدريا عسكريا صالحا لحرب لن تكون تقليدية على الإطلاق، كما

أنها ليست مدمرة.» الحرب على أرض الواقع هي نوع متفرد غير مدمر. أما الوحدات التي لم تحضر جيدا-وبالخصوص المشاة-بحيث يتطلب الأمر إعطاؤهم بعضا من التفكير الفدائي، وبعضا من تفكير الصدمة «والنص يتواصل :

يجب علينا أن توقظ غرائز الصياد والمحارب الموجودة لدى رجالنا. بحيث أنه بالنسبة للعمق والمواد الخام الوضع ممتاز، فقط هي مغلفة ومخفية بسبب تعليم هو لدى الجميع مدرسي، والحرب الثورية التي نحن ملتزمون بها، ملزمون أيضا باصطياد الروتين والعمل على تدريب عقولنا[556].

نحن نعلم إلى أي مدى تختلف حرب الجزائر عن حرب الهند الصينية من قبل الموظفين العسكريين المستعملين : عن عدد الجنود قليل نسبيا ومعظمهم محترفين، 80٪ أي حوالي 2.5 مليون عسكري نشط في النزاع الجزائري منهم المجندون، إعادة التجنيد والذين مددوا جنديتهم. مع ذلك، فإن عدد الأفلام التي قدمت خلال حرب الجزائر هو الأكثر من تلك التي قدمت خلال الحرب في الهند الصينية : لكن هناك فرق مهم جدا ويعكس القيمة القوية للبيداغوجية المفروضة في فيلم يدخل ضمن إطار تكوين الجندي، ضباط صف أو الضباط القادمين في جزء كبير منهم من المجتمع المدني. [557] إن هذا أكثر صحة من وحدات «النخبة» بمعنى أن ذاك الذي ينتقل إلى الميدان ويقود العمليات الأكثر صعوبة، هو أيضا الأكثر خبرة (المظليين، الفيلق ...) في كثير من الأحيان قدموا من الجيش في الهند الصينية . كان يمكن أن يكون عرض الفيلم على المحترفين في القتال وفي الحرب البسيكولوجية عديم الفائدة.

وبالتالي فإن هذه الأفلام القصيرة تسمح لاكتشاف الجندي البسيط، قبل وصوله إلى الجزائر وقبل اكتشافه الفعلي للجبل، والجو العام ولتقنيات حرب العصابات التي يستعملها جنود الأفلان في مواجهة الجيش الفرنسي. إن أولى العسكريين المعنيين بالأفلام التعليمية، هل هم «روائيون» أم لا،

إنهم الجنود العاديين الذين يشكلون الجزء الأكبر من جماهير المجندين. بالنسبة لهم، السينما تسمح على نحو مفتوح بضبط الوضعية عن طريق تقرير عن نوع غير عادي من الصراع الجزائري. لا يأتي الفيلم إلا بدعم من الدرس ولا يجب أن يكون عند وقت الاسترخاء للمتعلم. إنه محور رئيسي في إنتاج الجانب الأخر من المحيط الأطلسي (أمريكا) خلال وبعد الحرب العالمية الثانية، المتمثلة في استفزاز المتفرج-الجندي نظرا للصدمات بصرية وبسيكولوجية (معارك عنيفة، حالات تأنيب الضمير...) استرجعت لحسابه من قبل SCA لتمكين المجندين : تماسك الفرقة بأكملها ضروري من أجل البقاء، ويجب أن لا يكون العمل الفردي على حساب الرفاق.

الأفلام التعليمية التي قدمت خلال هذه الفترة يفوق عددها 173وبخصوص هذا الرقم المعتبر، يعد تواجد الأفلام التي تنوه بشكل مباشر الجزائر قليل جدا. إن الأبعاد العامة للحرب التدميرية لم تعالج بشكل أكثر وضوحاً إلا عند فيلم «ضد. حرب العصابات»(SCA 715) أما الحرب فيمكن اختصار القول أنها غائبة. ومع هذا، حتى ولو لم تظهر الجزائر بشكل مباشر، إلا أن الأفلام التعليمية يمكن استعمالها من أجل تكوين الجنود على القتال في عين المكان. في الواقع، يعكس الإنتاج نسبيا الصراع الدائر في الجزائر : الدعم الجوي والبحري، والمدفعية والصواريخ والمشاة وتقنيات القتال، والاتصالات والرادار، وكلها تستخدم على نطاق واسع في الميدان، بحيث تشكل المدونة الكبرى. إذ كانت الأفلام حول التدريب على الهيلكوبتر، المظلية، التزويد، التمشيط..إلخ، ليست قليلة فإنها لا تزال تستجيب لواقع حرب العصابات والصعوبات التي يمكن أن تتسبب فيها. من جهة أخرى، عدد من هذه الأفلام يعد شاهدا على التقدم التكنولوجي للجيش الفرنسي، والذي يجب تطبيقه سواء في الجزائر أو في فرنسا : طائرات الاستجابة، الطاقة النووية والإلكترونيك الذين يعدون عناصر دلالية للتمكن من بناء الجيش المعاصر المطلوب، وبالخصوص من

طرف الجنرال ديغول الذي تقدم في الصراع الجزائري-ورؤيته تجاوزت كل هذا.

عند مراقبة الإنتاج التدريبي عن كثب، حتى ولو لم يقم بمعالجة الجزائر بطريقة سمعية-بصرية، يمكننا جيدا رؤية تفاصيل القتال المناهض للثورة المطبق من طرف الجيش البري في الجزائر من خلال أفلام حول القتال جسد لجسد، إن الرادارات، وإطلاق النار العشوائي، ومعدات النقل، الراصد، المصفف-البترولي، المدركات، الكمين، الدعم الجوي، التحليق في علو منخفض جدا، طائرات الهليكوبتر في الجبال، مدفعية الميدان، مركز المراقبة، المساعدات، معدات Entac،[558] والتدريب البدني للقتال، الخ . نرى جليا اتضاح استخدام جندي المشاة تدعمه المدفعية والمدرعات الخفيفة، بالإضافة إلى الطيران التكميلي المتمثل في ALAT (الطيران الخفيف للجيش البري). إن شهادة بيار أوفري الذي كان مسؤولا للإنتاج على مستوى SCA في السنوات الأخيرة لحرب الجزائر، والذي يعلمنا أن فيلما عاما حول Entac تم تصويره بلا صلة مع الجزائر، وقد يكون استخدم لتكوين الأفراد المكلفين بتدمير مخابئ الأسلحة والأشخاص التابعين لـجبهة التحرير الوطني. برنار ميلي، والذي تم ذكره من قبل، يقدم من جهته تحليلا حول عملية سير هذا الإنتاج الذي يحمل وجهتي نظر براغماتيتين : «في كل فترة زمنية، يتطور التدريب تماشيا مع التسلح، ومع التقنيات الجديدة، النووي... لقد قمنا بأفلام تأخذ بعين الاعتبار 39–45 والذي يعني : تكوين أفواج مع أسلوب حرب العصابات، البحث عن المعلومة، داخل أحراش منظمة، لاسيما في المناطق الجبلية، وماذا بعد لدينا النووي وعندما يتطور التسلح لابد من التغيير أيضا، لم تُعد هناك المشاجرة بالأجساد.»

إن الأفلام التي قدمت خلال هذه الفترة، بحيث تأخذ القليل من الجزائر كديكور، فإنها غالبا ما تستعمل في الإطار العملياتي للحرب المناهضة للثورة والمستمرة بفضل الجيش الفرنسي وليس فقط بفضل تطور الجيش

في فرنسا. وعليه فإن الأفلام المصورة مباشرة في البيئة القاحلة، الثلجية، من خلال إخراج يعتمد على التقنيات الخاصة لمكافحة-حرب العصابات (التشبيك، اضطهاد، فرق الكلاب..) التي لا تترك أي شك في استعمالها في عين المكان ومن المرجح أن تضمن التحام كبيرا في جانب الجنود-المتفرجين، بقدر ما يتمثل عدو شمال-إفريقيا في بعض الأحيان في زي الجلابة وليس بطريقة العدو «الأكاديمية» (بزة نظامية مرتبة مع شريط أبيض حول الخوذة). وبعيدا عن صورة العدو في الأفلام التعليمية، سنرى ما هي النقاط الكبرى للإنتاج التعليمي[559] في الفترة ما بين 1945و1962.

في المدونات، عدد كبير من الأفلام استخدمت مواقف وظائفية ضمن سياق الحرب خارج نطاق الجزائر؛ البعض يعتبرها كأفلام وثائقية بسيطة وتقنية حول التسلح، حيث أن حوالي اثني عشر فيلما فقط تمت معالجته بطريقة يمكن أن تكون ذات صلة مباشرة بالجزائر، وذلك بسبب الديكور المختار، وكذا تقنيات حرب العصابات التي تم وصفها، وكذلك شخصنة العدو.[560] هذا العدد الضعيف نسبيا (المستمر إلى غاية 1960 فقط) يمكن تفسيره في الواقع بأنه وقبل كل شيء بأن SCA الخاصة بإيفري متخوف من إخراج هذه الأفلام التعليمية : إن SCA الخاصة بالجزائر كانت حصتها إخراج عدد قليل جداً من الأفلام التعليمة (أهمها مناهضة حرب العصابات لفليب دي بروكا، 1957)، لأن هذا الفيلم يفيد في المقام الأول بتصوير اللقطات الأولية غير المركبة والتي ستستخدم لاحقا في المستجدات المدنية والعسكرية. عندما تصور الأفلام في فرنسا بأجواء «جزائرية» مرجوة، فإنه يتعين على فريق العمل التصوير في جنوب فرنسا من أجل الظفر ببعض «اللون المحلي». برنار ميلي، اشتغل تنفيذيًا مختصاً في الأفلام التعليمية قبل التحاقه بالجزائر في نهاية الحرب، يذكر هنا عملية إخراج معركة جزائرية :

كانت هناك بعض الريبورتاجات حول الوحدات قبل رحيلهم، بحيث يتم تدريبهم في أحراش Nîmes وهي المنطقة التي تحتوي على القليل من الصخور؛

هذا يبدو قليلا كما في الجزائر، وبالتالي قبل أن يرحل المجندون يقومون بالمناورة في أراضي تحاكي ما هو موجود في الجزائر، إنه فيلم تعليمي حول التنقل بداخل أرض خاصة بها تشابه لما هو عليه في إفريقيا الشمالية.

وكما هو الحال مع جميع الأفلام الدعائية والتعليمية، بحيث أن «حقيقة» الوضعيات ما هي إلا عملية إخراجية، هنا بطريقة مدفوعة دفعا، وليس هناك أدنى اهتمام في هذه الأفلام التعليمية لإعادة خلق الحرب بطريقة أكثر مباشرة وعنفاً من القيام بالأفلام الدعائية التقليدية. نجد هنا نفس القسمة الثنائية بين حرب حقيقية غير مقبولة وحرب مقبول أعيد رسمها من خلال الخيال السينمائي والتي يمكننا أن نراها في الصراعات الثلاث الأولى حيث أنتج تلك الأفلام الجيش.[561] كما في فيلم سلام في الجزائر وما وراء البنادق، الموجهان إلى الجمهور العريض.[562] وبالتالي فإن مساحة الخيال في الأفلام التعليمية هي وسيلة لمراقبة صورة الفرق الفرنسية وكذا الخاصة بالعدو، وكذلك محاكاة المعركة بواسطة التحكم في الحركات والانتصارات الخاصة بكل خصم.

إن الأفلام التعليمية من فئة «التدريب الحربي» موجهة في غالب الأوقات للمجندين المكلفين بالمهام الخاصة–SCA 679 (أمن الإرسال بالراديو) تختص على سبيل المثال بالأفراد الذين لديهم علاقة مع عتاد الإرسال كأولوية–ثم قد يكون لها جمهور أوسع. وبالتالي، فإن الفيلم الأكثر تمثيلا لمدوناتنا هو بلا شك SCA 715 مناهضو–حرب العصابات الذي أخرج لـ SCA الجزائر من طرف المخرج فليب دي بروكا، والذي يشرح بطريقة إخراجية جيدة جدا النقاط الأساسية للشكل الجديد للحرب المدسوسة في الجزائر من قبل فرنسا، تبعا لنموذج المتمردين أنفسهم. «لا يعالج هذا الفيلم مشكل مناهضة حرب العصابات بشكل كامل، وهو الموضوع الواسع جدا والذي يمكن أن يكون سلسلة من الأفلام التدريبية من أجل كل نقطة على حدة.[563] هذا ليس سوى مدخل وضع لكي يظهر لكم المعركة داخل

هذه الحرب الخاصة : أجواء الحياة المناهضة لحرب العصابات. هذه القصة الحقيقية، وهي بأن وحدة من وحدات البدو الرحل كما هو الحال في الواقع ترتكب الأخطاء. حاولوا تسجيلها عند مرورها وسيتم تلخيصها في نهاية الفيلم.» يتعلق الأمر بتطبيق سمعي بصري لتوجيهات المكتب 3 (تعليمات) والتي سجلت للضبط من طرف المنظرين من مكتب 5 في فيلم موجه للجمهور العسكري الواسع.

وعليه، في تمثيل صغير، قدمت لنا SCA 715 موكب جنود يصعد طريق في جبل ملتوي. الجنود مصابين بالنعاس، والشاحنات تمر من أمام عدد كبير من رجال المرتدين الجلابة والتي تعبر علامة تميزهم. طلقات من الرصاص تم إطلاقها، قفز الجنود من الشاحنات وبدؤوا بالقتال؛ بعضهم أصيب بجروح كم قبل العدو، والتي تعد أمرا غير معتاد على الشاشة. من جانبه يسرع ملازم في تمرير الرسالة إلى الأمر : «هذا هو ما يحدث : عصابة متمردين كبيرة نصبت لتوها كميناً». بعد ذلك فرّ المتمردون. وفي الصباح، عثر الرجال على آثار مخيم وملابس. الملازم : «مما لا شك فيه، وهذا هو الحيز لدينا. لقد خيموا الليلة الماضية هنا، فتركوا ملابسهم المدنية قبل ذهابهم لمهاجمة الموكب. ينبغي أن يكون كمين في الممر. لقد اضطروا للذهاب إلى هناك-من خلال عدد الملابس لاشك أن العصابة ذات عدد معتبر-في الواقع من الأفضل أن يكون التعزيز بطائرة هليكوبتر». مع حلول الظلام، وعلى خلفية الزيز (صوت الحشرات)، أخذت الفرقة مكانها، جندي محايد يكشف المتمردين، العصابة التي نقوم بمتابعتها أمسكت على حين غرة : مشهد تمثيلي، نار، قنابل يدوية. سقط الكثير، والبقية رفعوا أيديهم، صوت المعلق بالغ الدقة : «إن الترقب صبور ولا يقهر، والحيادية متحفظة للمستطلعين، أين يتقدم المدنيون في الصفوف الأمامية كما هو الحال في العموم للقوى المعتبرة للخصم، وعلى هذه يأتي التدخل صادما، محدد وصارم، مهما كانت العوامل المهم هو ضمان بأقل الأضرار نجاح

الكمين الذي أعد له بعناية وتم تزويده بشكل جيد.» وفي جو من الحرب، يعكس إخراجاً قريبا من الأفلام الأمريكية، يسقط المتمردون كما الذباب : تأثر كذلك بعض الفرنسيين كما تم طلب الدعم الجوي. ومع وصول الفرق المزودة بطائرات الهيلكوبتر بحيث ذاب المتمردين الذين تم توقيفهم، إنها رؤوس منخفضة. «خذ رد : نتيجة الكمين . أولا، خسائر في صفوف المتمردين : 15 قتيل تم إحصاؤه، 20 أسير، 30 سلاح تمت استعادته من بينهم واحد FM، ثانيا، خسائر في صفوف الأصدقاء، 1 قتيل، 4 جرحى قدمت لهم الإسعافات الأولية. انتهى.»

في هذا المثال الأخير، وكما في أفلام أخرى، لا يكون هناك تردد في إظهار القتلى في صفوف الجنود الفرنسيين، مما جعل الأفلام الوثائقية تستعيد نفسها بعد أن كانت معلومات طابو ومحرمة بشكل شبه مطلق، فقط بالنسبة لبعض الرؤساء الشجعان. يجب ألا يموت المجند، لأن الحرب لم تحدث في الجزائر. ومع ذلك، ومع ذلك حتى في الأفلام التعليمية، على الدوام الجرحى والقتلى يشكلون المشكل. مثلما سجل إنريكو إزاكو، تنفيذي ومخرج ما بين سنوات 1957 و1959 لحساب SCA، حول رغبة مسؤولي التسلسل الهرمي بأن لا يظهر القتلى من الجنود في فيلمه حول دورية :

لقد قمنا بتصوير هذا في منطقة ديجون مع عسكريين ومجندين، ولما كنا على قمة جبلية بالطريقة التي نظمنا بها مركز المراقبة : نقوم بحراسة منطقة مستهدفة من قبل العدو لقد قمنا الهجوم المضاد، لم نعرف أبدا خسارة في صفوفنا، لقد اقترحت بأن يكون في صفوفنا بعض الجرحى لكن لم يقبلوا بهذا حتى لا يهبطوا من معنويات الجنود، لقد كنا لا قهر، نصوب الرصاص نحو العدو ولكن لا نصاب نحن، نظهر العدو الذي مات، ثم نبحث عن المعلومات، عن ما يخفونه في جيوبهم من معلومات، لم يكن لديهم زي نظامي واضح كذلك الذي لدى الألمان أو غيرهم.

فيلم أخر تم إخراجه سنة 1960 من قبل SCA 792، بعنوان «التدريب الجسدي العسكري والمقاتل» يبين بصورة واضحة وفي مقام أول الصعوبات التي تصادف المجندين خلال عمليات حرب العصابات:
«لقد تم الكشف عن العدو من خلال الاستطلاع الجوي كما تم إعطاء الأوامر للكتيبة من أجل حفر الأرض وتدمير عناصر الخصوم [...] كذلك المشي شاق في أرض كهذه. بالنسبة للقدامى، تدربوا عليها وأصبحت عادة، لكن بالنسبة للجنود الصغار التي لا تحوى على مباهج الحياة التي تعود عليها، ولذا المشي عملية صعبة والعدو يمكن أن يكون هنا في لحظة.»
الفيلم التعليمي يفيد في وضع شروط للمجندين ومنها صغار المجندين الذين لابد أن يكتشفوا الأرض؛ وإذا كان لا يحل محل الدرس التعليمي، ولا بالخصوص حقيقة الأرض، ويعتقد أنه من حيث المحاكاة للجندي قبالة صراع غير عادي.

فيلم آخر عام 1957، SCA 730 بعنوان الدعم الجوي في المغرب،[564] وعلى الرغم من اسمه، والمكان تصويره (في المغرب)، فإنه يشير بشكل واضح إلى الوضع الجزائري وكذلك عنصرين من ملف الإنتاج المعلن عليها، يتعلق الأمر وبالقرب من المغرب (الذي تحصل على استقلاله سنة 1956 للتذكير). وبجانب خريطة عن الجزائر و»مذكرة حول الدعم الجوي في عمليات الحفاظ على النظام في الجزائر.» تعرض موكب عسكري لكمين من عدو غير مرئي، فقط الأسلحة التي تبدو واضحة. كما أن التصوير العنيف يعكس أجواء «حرب العصابات». كذلك طائرة استطلاع تحوم في المكان، والدعم الجوي يحضر له في المكتب، عدد من الطائرات تشن هجوما للأمكنة التي يتواجد فيها المتمردون، والذين تمت شخصنتهم رمزيا على الأرض مع أشرطة بيضاء استقرت لدى الجنود، إن الهجوم، إطلاق الرصاص، انفجارات، دخان أسود في السماء، لتذهب الفرقة فيما بعد على أرجلها وتغتال المتمردين.

على صعيد آخر، بعض هذه الأفلام المتوجه ليس فقط للمجندين ولكن للمدربين أنفسهم من اجل زرع أشكال جديدة من البيداغوجيا. في الواقع، كما في الأفلام الأمريكية، يتواجد تميز بين الأفلام الفرنسية في تعليمات الفرقة وتدريبات الكوادر. في فن التدريس، (SCA 754)، والذي يظهر حقيقة الحرب بطريقة محبطة نوعاما. الكابتن دوراند، رئيس التعليم، يتلقى برقية تنبأ بموت واحد من المجندين الذين التحقوا بالخدمة منذ وقت بسيط إنه يشعر بالمسؤولية. لقد مات الجندي الشاب لأنه تدرب بشكل سيء في فرنسا. الفيلم يعكس حقيقة محزنة بحيث أن حالات كثيرة تلقى حذفها أو تصاب بإصابات بالغة بسبب سوء التعامل مع السلاح على أرض الميدان.[565] كذلك في فيلم SCA 767 «تدريب عقلاني» (1959)، ضمن فئة «تدريب حربي» والذي يخص كذلك المدربين. كما يجيب على نفس نقطة الانطلاق لواقعة إطلاق النار لكن لا يضيف المؤثرات إلى الوضعية، لجعلها أكثر «قبولا». في حين أن هناك معارك تلهب الحماسة رغم أنها صورت في ديكور قاحل يذكرنا بالجزائر (على الرغم من أن الفيلم صور [566]،(Satory واقعة إطلاق نار : الرجال لا يعرفون إصلاح الرشاش، حاول نقيب اللحاق بهم ولكنه قتل. التعليق ومن خلال صوت خلفي يقول : «إن الرجل مات لأن الفرقة كانت سيئة التدريب.»

إن تلقي الأفلام التدريبية على مستوى الوحدات خلال فترة التخصص يصعب معرفته. شاهد معاصر للحرب، وبتاريخ نوفمبر 1955 أصدر أندري أوتافي نقداً للمجلة السينمائية POSITIF بعد مشاهدة أفلام تعليمية خلال دراسته في الجزائر، والمثير في هذا الصدد هو أن المؤلف والذي ينوه بصراحة فيلم «أقتل أو ستكون المقتول»[567] في عنوان مقاله حتى، بحيث ينتقد الأفلام الأمريكية المدبلجة بالفرنسية التي يراها «الغرتسك جسد لجسد والذي يسمح لـ GI بأن لا يقهر، لإبادة حربة الجنود الألمان في كل ممرات فرانكشتاين» ولكي «يشارك المجندين في العمليات» في الجزائر، يواصل

قائلا : «نحن نعرف جيدا أي وحش سيفوز على الجندي الألماني من أجل تقديم ضربة الذي لا يقهر G.I. وسوف ينفذ الطيران مساعدة الفيلق تماما قبل وقوعه بين أيدي الفلاقة (والذين بالطبع يفوقونهم عددا)»[568]

وهكذا، الأفلام التعليمية تعطي رؤية مغايرة لحرب الجزائر عن تلك الموجودة في المستجدات الإخبارية والأفلام الوثائقية التي تبرر الوجود الفرنسي، رؤية تطبق قصريا على الجمهور الذي توجه إليه هذه الأفلام. بحيث أنها بعيدة عن متناول المدنيين الفرنسيين والجزائريين، لأن الأفلام التعليمية لا تشحن بالحيطة : العسكريون الذين يخاطبون الجنود يعرفون تمام الوضوح أنهم سيموتون في الصراع، وبالتالي الموت حاضر جدا في يومياتهم—في فرنسا كما في الجزائر—ولا يبدو أن الأفلام ستتجنب ذلك، وتقدمه على أنه شيء طبيعي ولا يثير العاطفة.[569]

إنها أفلام تقوم قبل كل شيء على تشجيع وتعزيز التدخل العسكري المتقن لكي يتجنب موت العسكريين لأنهم بصورة عامة يتحملون مسوؤلية مصيرهم من خلال «سلوكهم السيء». في النهاية فإن جمهورهم يفند الدعاية الخاصة بالتدخل العسكري اتجاه السكان : إن الأفلام التعليمية تأكد وتضفي الشرعية على وجودهم في الميدان برفقة سلاحهم، وذلك في جزء من هذا لأنه ليس هناك بديل للدولة حتى تقوم بالحرب بلا وجودهم، في هذه المعنى، ربما يعتبرون هذه الأفلام كأفلام دعائية .. من أجل الحرب، لذا يمكننا تسجيل أن هذه الأفلام التعليمية هي الوحيدة الحقيقية أنها «أفلام الحرب» من ضمن انتاجات SCA. كما أن الأفلام الدعاية التقليدية هي قبل كل شيء أفلام دولة أكثر منها أفلام عسكر. تعتمد على المكتب 3 (تعليمات) وليس على مصالح التدخل البسيكولوجي أو الإعلامي. هذا الإنتاج المتخصص لا يعمل لحساب الإيديولوجية ولكن لصالح تقنيات أكثر تطبيقية تسمح نظريا للأفراد بأن يصبحوا جنودا أكثر حداثة. في أسفل سلسلة القيادة لا يتكرر الفيلم التعليمي إلا تطبيقات موافق عليها على

مستوى هيئة الأركان لكي تسقط هذه التقنيات التطبيقية في الصراعات المعاصرة.

عندما نقوم بتحليل الأفلام المنتجة من طرف المؤسسة العسكرية خلال حرب الجزائر، نندهش من رؤية إلى أي حد العسكر كانوا في النهاية «غائبون» داخل أفلامهم. وطبعاً الأفلام التعليمية تبين عتاد وتقنيات الحرب لتعليم المبادئ الأولية للجنود أو الأعلى منهم في السلم العسكري. كذلك الأفلام الإخبارية أو الدعائية تبث للجيش أو للمجتمع، مع أكثر أو أقل كفاءة، صورة عن جيش عملياتي، بمعنى أنه في الطريق الصحيح، لكن عندما ننظر إلى التاريخ العسكري لهذه الحرب، من الواضح أن معظم المشاكل التي تصادف الجنود وكذا رؤسائهم هي إعداد الإنتاج بالكامل. وبالتالي نخلص في النهاية إلى أن الجيش «مدفوع إلى أقصاه» لكن غير قادر على إظهار طريقة عمله الخاصة به، وأخطاءه الخاصة، باختصار كانت قادرة على صياغة خطاب الخاص بها كان هذا ممكنا؟ كل خطاب غير تقليدي في مؤسسة شديدة التنوع وهرمية كما الجيش سيكون بلا شك مكرس لتطوير السري–ولهذا أنشئت المكاتب 5. إن الأفلام التي قمنا بتحليلها تعكس صورا مثالية للجيش في حين أن هذه الصور هي تلك الخاصة بجنود حفظ السلام أو من المقاتلين العسكريين الحقيقيين.

ليس هناك أي إشارة في هذه الأفلام إلى مناصب العسكريين على أساس شخصي، وذلك لان المؤسسة تعادل بالكامل الخطاب الموجه بإيديولوجية مركزية، كما أن وجود الجيش هو لخدمة الأمة بما يتفق وتوجه الجمهورية. إن الثقل التقني والاقتصادي للسينما العسكرية ضيق عليها بلا شك حتى لا تكون صوت فرنسا–وليس بعضا من جيشها.

المسلمون، فرنسيين ذوي حقوق .. (كاملي الحقوق)

ضمن النضال الذي أخذته على عاتقها الحكومة العامة في الجزائر ثم الجيش لكي «تحفظ» السكان وتجعلهم «ينصرفون» ضد الخصم خلال الحرب، كانت السينما (نظريا على كل حال) الأداة المفضلة من طرف مصالح الدعاية والتدخل البسيكولوجي. استخدمت الأفلام وعلى نطاق واسع في المناطق الريفية، مستفيدة من حداثة الأجهزة البصرية المتمثلة في الصورة المتحركة وقوتها على السكان من اجل تمرير الخطاب الرسمي. دعايات مستهدفة، تم تصميمها لتفلت التحام الفلاحين، النساء والأطفال. إنها أفلام أنتجت بقصد قبولها من طرف المسلمين بحيث أنها تعتبر كدليل لوجود فجوة بين الثقافات والبعد الإيجابي للإصلاحات التي تقوم بها فرنسا، من دون تشويه سمعة الإسلام. هذا الخطاب مماثل للذي خص الأقدام السوداء، لأجل التفوق الأوروبي بحيث أنه مفهوم ضمني، هذه الإجراءات بعيدة لتجعل من المسلمين «فرنسيين كاملي الحقوق» مثلما قال شارل ديغول بجعلهم فقط فرنسيين ذوي حقوق، ثم بدءا من 1958 أصبحوا «جزائريين كاملي الحقوق «. سنة 1958 هو أيضا تاريخ يكتسي أهمية مضاعفة، مع وصول الجنرال ديغول إلى السلطة، ولكن أيضا مع ظهور الحكومة الجزائرية المؤقتة والتي يفترض أنها تمثل الشعب الجزائري الموحد، بحيث أنها صورة متناقضة هي تلك الخاصة بـ «الانديجان» الجزائريين، الذين هم أكثر تمثيلا في الأفلام، ليس من أجلهم ولكن بوصفهم أداة في يد التدخل الفرنسي.[570]

تصلب الصور :

الإسلام والغرائبية :

عندما تتبع فرنسا علاقة «طبيعية» مع الجزائر بعد خروجها من الحرب العالمية الثانية، فإنه لا توجد أفلام مدنية تصب في هذا السياق للجمهور؛ سيأتي ذلك لاحقا سنة 1946. وبالتالي الأفلام العمومية المعروضة سنة 1945، خارج أعمال الأنباء الفرنسية، هي تلك التابعة لـ SCA. لكن العرض كان في الحاضرة الفرنسية أكثر منه في الجزائر التي تظهر الحاجة لذلك إلا عندما نتحدث عن الوطن، أين نقوم باستدعائها، لاسيما سنة 1945، وإذا بها أفلام تم إخراجها قبل هزيمة 1940. الوضع تغير كثيراً، لكن التوتر الخاص بالحركة الاستقلالية الجزائرية قام باستخدام هذه الأفلام، حاملي الأيقونة العتيقة، رمز الركود؛ يتعلق الأمر كخطوة أولى في إعادة إنتاج الكليشيهات على المجتمع الكولونيالي، حتى «تطمئن» الحاضرة الفرنسية وتثبت الوجود الفرنسي في الجزائر، ولذا فإن الأفلام التي طرحت في القاعات تعالج الزاوية السياحية للجزائر على غرار عطلة نهاية الأسبوع في الجزائر (فراندفيلمدي، 1936) أو انطباعات جزائرية (نادوكس، 1936)، وبالتالي هي أفلام لإحياء الثراء التقليدي لـ «بطاقة بريدية» : الجزائر البيضاء، الصحراء والواحات. أفلام أخرى تحصلت على تأشيرة عمل لكن ليس على عقد توزيع؛ بحيث تعالج الجزائر الخلابة أو الصحراء، أو على العكس من هذا الجهود الزراعية لفرنسا وكذا الإمبراطورية في خدمة فرنسا. هذه الايديولوجية في نهاية سنوات الثلاثينيات سوف تتكرر مرارا وطوال سنوات ما بعد الحرب، كما يجب أن نظهر العلاقة التي تربط المعمرين مع الوطن الأم، وجهود هذه الأخيرة في تطويرها.

في خضم هذه الرؤية «الإنسانية» والليوتية (نسبة للمارشال ليوتي) لسنوات 1920 و1930، تم قبول الإسلام مادام لا يولد رفضا في الثقافة

الفرنسية. هذا يعكس جزءا من الحقيقة–حتى ولو أنها نادرا ما كانت محورية–في الأفلام المنتجة ما بين 1946 و1954. هذه الملاحظة من اجل تفادي ما قد يظهر في إطار بلد مأهول في جزئه الأكبر بالمسلمين، حيث أن إعلان القطيعة بعد بداية انتفاضة 1954، والمرجعيات الدينية السائدة في شمال أفريقيا ستختفي تماماً لصالح التعايش «اللائيكي» بين التجمع المسلم ونظيره الأوروبي. إن المرجعيات الخاصة بالإسلام التي نتحدث عنها هنا تهدف بالأساس إلى تطوير الحركة الوطنية إذ تستند وبشكل واسع بالعودة إلى التقاليد العربية الإسلامية،[571] لتعزيز صورة الإسلام المعتدلة وجوانبها الثقافية غير المسيسة.وذلك لكي يتمكن من مواصلة خيال الإستعاب للجزائر أين هي «الصلوات التي تصدح من برج الكنيسة تنضم إلى دعوة صوت المؤذن للصلاة من المئذنة التابعة للمسجد المجاور» (الجزائر بلدي الجميل، 1953). أما بالنسبة للجمهور المستهدف، فإن الأفلام التي تدور حول الإسلام فهي قليلة العرض سواء في الجزائر أو في فرنسا أو حتى في الخارج.

يمكننا تسجيل أن هذه الأفلام تعالج الإسلام بتفتح (وليس بطريقة غرائبية مؤرخة لسنة 1947 (حجاج مكة المكرمة؛[572] إلى البقاع المقدسة للديانة الإسلامية، مآذن نحو الشمس). 1948 (إسلام) و1949 (إرث الهلال). أنتجت هذه الأفلام في الوقت الذي كانت فيه السلطات تقوم بتزوير الانتخابات المنصفة للوطنيين، بحيث أنها محاولة تشبه إلى حد ما وضع (على الطريق الصحيح) مجموعة من المؤمنين المحكوك عليهم بانحراف من قبل الإسلام السياسي والخارجي. كما يمكننا أيضا رؤية رهان التقدم العلمي على الشاشة حوول العالم العربي الإسلامي منذ سنوات 1930.[573] إن أفلام سنة 1947 بالخصوص أرادت تسليط الضوء قبل كل شيء على دور السلطات الفرنسية في تنظيم الحج إلى مكة، كطريقة لإظهار تعلق فرنسا بشعبها الذي حارب على جانبها في الحرب العالمية الثانية، كما

فيلم «إلى البقاع المقدسة للديانة الإسلامية» الذي يبدأ بلقطة مكبرة لمسجد وكنيسة لكي يعلن المعلق : «على الأرض الإفريقية، ظلال المآذن والمساجد واضح جدا ويبرز كيف أن فرنسا تعمل على احترام وحماية التقاليد الدينية للشعب مسلم الذي يعيش تحت ظله «غير أننا نلاحظ فجأة في هذه الجملة كلمة «ظل» التي تعود على «الشعب المسلم» والذي يعود على فرنسا إنما هو رمز الكنيسة؛ مما يستدعي طرح السيادة غير معلنة للمسيحية في الجزائر. ولكن هو بالخصوص لإظهار التماسك الإمبراطورية التي وجدت نفسها تحت التفصيل الفرنسي.

أما في فيلم إسلام» لـ (ميلي 1948)، تم تصوير الديانة في جوانبها الثقافية والفنية؛ المؤمن يظهر بطريقة معزولة، حيث ينظر إليها على أنه تطبيق ثقافي شخصي؛ التعليق من جانبه يركز بصورة موسعة على الجانب النائم والسحري للقصور والمساجد، والذي يعزز فكراصد لخليا للمؤمن. إن الحشود منفية، والخلفيات التاريخية لترسيخ الإسلام في إفريقيا الشمالية قسمت هذه الأخيرة من خلال التأثير الشرقي الحديث (بالخصوص في مصر وتركيا). هم كبار المفكرين والشعراء من القرون الوسطى الذين كانوا بمثابة ناقلي هذا الإسلام المتفتح وغير الرجعي، وأكثر من هذا، تظهر المرأة في المسجد، ويذكرنا باللباس من خلال الهندسة العربية-الأندلسية، والتي كانت الديانة المسيحية استرداد الأرض الإسلامية على مر التاريخ، في النهاية عزز الفيلم التعليم القرآني، بل وعلى العكس من هذا، أظهر إسلام البلدان العربية والسياسة. كذلك فيلم «إرث الهلال» لـ (روجر لينهاردت، 1949) يبين من جهته المساجد والثقافة المسلمة في المجتمع الشرقي والفرنسي (من خلال لغة الهندسة المعمارية)؛ كما يحيلنا أيضا إلى الفترة الأموية، خليفة العظمة الخاصة بالثقافة الإسلامية في الماضي البعيد وفي فلك الشرق الأوسط. إنه «استعادة «الماضي المجيد والذي حرم فقط من قبل الأصوليين العرب الذين يريدون العودة إلى القران فقط، وبالتالي

التقرب من الحضارات الرائعة التي لابد أن تكون في أذهان الفرنسيين، إن قالب المجتمع المسلم الحديث. قامت فرنسا بإثرائه وذلك بالاتصال مع العلماء المسلمين في العصور الوسطى، وبالتالي لا يمكن للسكان المسلمين المعاصرين اليوم أن يرفضوا هذا «الإرث.»

هذه المحاولات والتي هي أيضا مبادرات خاصة وغير عمومية، ليس لها تأثير على الجمهور العريض. من جانبه أيضا فيلم «إرث الهلال» لا يبدو أنه قد تمويله من طرف الدولة، بحيث لا يوجد له ولا عقد توزيع تجاري قبل بدء حرب الجزائر. بينما استطاع فيلم «إسلام» من جهته أن يحصل على شراء الحقوق غير التجارية نهاية 1949 (سنة واحدة بعد إخراجه) من طرف وزارة الشؤون الخارجية، وبالتالي تم بثه داخل الجهات الرسمية في الخارج؛ لكن منذ جويليه 1952 تم التخلي عن هذه الحقوق واستبدلت (لأسباب قانونية) بفيلم «كان هناك جبل» الذي يعالج الجهود الفرنسية في الزراعة الجزائرية. أما فيلم «مآذن نحو الشمس» الذي يعد على الأغلب الفيلم الذي يعكس بصورة اكبر فكر الاستيعابيين والذي مزج صورة فرنسا الخالدة (كاتدرائية، ريف) مع المئذنة على غرار تلك المتواجدة في مدرسة تلمسان، حيث يتم تدريس «اللغة العربية الجميلة، الآداب العربية وحقوق المسلمين»[574] والتي يراها المرابطون كـ «دعاة متحمسين للدين الإسلامي» هذا الفيلم لم يعرف الإصدار التجاري. هذه الأفلام التي عززت إلى أعلى نقطة الثقافة الإسلامية الكلاسيكية، لم تتم مشاهدتها في القاعات التجارية في فرنسا ولكنها ساعدت «الواجهة» للسياسة الفرنسية اتجاه الثقافة الإسلامية في الجزائر في الوقت ذاته الذي تحارب فيه السلطات ضد الوطنيين.[575] في الواقع، يتم توزيع هذه الأفلام في الكثير من الأحيان لسيطرة GGA إلى حد ما في الحاضرة الفرنسية في الشبكة غير التجارية، بناءا على طلب من جمعيات العمال الجزائريين الذين يعيشون في فرنسا.

أيضا المعلمين والمحاضرين السياحيين، في هذا السياق، نكتشف أن البعد الإرثي وغير الديني هو الذي يصبح مركزيا.

وعليه فإن تمثيل الديانة مسموح في الأفلام ذات المنحنى السياحي بالخصوص، والموجهة للحواضر وليس للمسلمي الجزائر؛ بمعنى أنه أنها لا تؤسس رهانا للمطالبة الاجتماعية والثقافية للمشاهد، الحاضرة الفرنسية حددت في الواقع الإسلام في كليشيهات البطاقة البريدية كما سنرى في فيلم توقف اضطراري في وهران (كولسون-ماليفيل 1949) : «وداعا وهران [...] إلى فرصة سانحة إن شاء الله «. في فيلم «أيام العيد في الصحراء (الكسندر، 1952)، يتم ترديد ذكر «الله عز وجل «وبما أنه «بعيد عن التأثير الفرنسي الذي اخترق الصحراء، وان فرنسا تتوقف عند أعتاب المساجد». أيضا في فيلم «طوارق» (Mahuzier، 1948)، حيث أن وفاة عجوز ترقي سمحت بالنفوذ إلى المنطقة : «لقد توفي في سلام من ربه، في ضوء الهقار، رجل يموت حسب شعائر شعبه». كذلك «المسجد يدعو إلى النبل وشعر المنطقة الإسلامية» (ثراء ما وراء البحار : الفوسفات الجزائري، فو، 1950). إن الإسلام ليس إشكالية عندما تذكر لسكان الحاضرة غرائبية الجنوب. على العكس، عندما نخاطب سكان الجزائر بخطاب مغاير تماما : بحيث يتم استبعاد الإسلام في الأفلام الموجهة للمسلمين أنفسهم لكي لا تثار أي ردة فعل في القاعات أو في العروض المتنقلة، على الرغم من أن التطرق للإسلام لن يكون بطريقة محايدة (الصورة المآذن أو المسجد) من اجل الحديث عن «الإستعاب» أمام الأوروبيين. تبين هذه الأفلام المسلم الجزائري وتصفه بأنه مجرد من كل معنى سياسي أو ديني من أجل إخفاء الحقيقة المغايرة تماما، لأنه يتطور بفضل شعور وطني وديني قوي من خلال حزب الشعب ثم حركة انتصار الحريات الديمقراطية ثم حزب جبهة التحرير.[576] وبالمناسبة فإن تصوير المنتخبين المحليين الجزائريين، سيتم التطرق إليها فيما بعد، بحيث تستخدم لإخفاء حماسة الوطنيين

الشعبيين بالتذكير بفوائد الديمقراطية الفرنسية (مجلس النواب الجزائري، الأنباء الفرنسية، 1949).

نسجل إذن هذا الانعكاس الموضوعاتي تبعا للجمهور : نقترح على المسلمين صور لفرنسا السخية، البناءة، في حين أنهم محرومون من صور ثقافتهم وديانتهم؛ في المستعمرة نحاول إدخال فكرة التحديث على الصعيد الاجتماعي، التكنولوجي والروحي. وبالإضافة إلى ذلك، إن المعالجة البصرية المتكررة لسكان القبائل، تهدف إلى إظهار جزء من المجتمع الجزائري الذي يستند إلى عادات الأجداد حيث الكفاح يمكن أن يكون قائما بطريقة مرنة في الإخوة الذين يطبقون التصوف التي تعارض الإسلام الأصولي من طرف الإخوان المسلمون وجماعة العلماء (الأخويات تنفيذ التصوف التي تعارض الإسلام الأصولي من جماعة الإخوان مسلمين[577] والعلماء (مختصين في الفقه الإسلامي).[578] ولذلك يتعلق الأمر بالاستفادة من الصراعات بين إسلام العلماء وإسلام (شعبي). تضاعفت بعد ذلك الأفلام التي تعالج التنوع الاجتماعي-الثقافي في الجزائر، وخاصة الأمازيغ (ثم على غرار (في منطقة القبائل، 1951، مزارعي الأوراس، 1952) وبالخصوص البدو الرحل في الأراضي الصحراوية (توارق، 1948، في بلد التوارق، 1951). هذا الانقسام في الفئات الاجتماعية المختلفة تم نقله إلى السينما المؤسساتية من قبل سنة 1954 من خلال معالجة بصرية متخصصة في السكان القرويون، بما في ذلك تصوير التقاليد، الصناعة الحرفية والسكن التي تصنع العناصر الثقافية بعيدا عن الثقافة الفرنسية (الحرف التقليدية، بيكون-بورل، 1949؛ الصناعة الحرفية للجلد في الجزائر، باتي، بلا تاريخ).

العادات، الديانة الإسلامية والصناعة الحرفية المحلية، مواضيع تمت معالجتهم تحت خلفية موسيقية عربية، جعلت من الفلكور الجزائري أمرا متاحا لجمهور الحواضر من خلال رموز مرئية ومسموعة منذ بداية

القرن.[579] وكما رأينا في قطعة من الأرشيف المتعلقة بفيلم حول السجاد، وهي ملكية GGA بحيث تبرز قبل كل شيء الصناعة الحرفية–لشمال إفريقيا في حالة التي كان عليها قبل مجئ الفرنسيين، وقبل حتى 1945–1946. إنه فضول غرائبي، حيث أن الصناعة الحرفية الجزائرية تعد الضمان لمرور سائح من باريس، والتي تسمح له باقتناء أشياء تذكارية يدوية الصنع من الأسواق «الخلابة» لشمال إفريقيا وكذلك للمشاهد الحضري. في هذه الأفلام السياحية،لم يتم التنويه إلا بالسلع المالية والراقية والصناعة اليدوية التي لا تعد مرادفا للفقر ولكن لخصوصية الثقافة بهذه المنطقة أو تلك من الجزائر، مثل «فني حقيقي يعمل على موزاييك الخشب» و»العمل الدقيق للصائغ» على الفضة النقية والتي تقوم بها الصناعة الحرفية الجزائرية في قرية غير محددة لكن يمكننا تحديد موقعها في الأوراس، «صناعة حرفية فردية في الثرى التي تحترم ونقوم بتشجيعها دائما». لم تظهر في هذه الأفلام، التأثير المباشر لفرنسا على الاقتصاد الجزائري، ولكن يشار بعناية للتصنيع المحلي.[580]

يجب أن لا نخلط هذه الأيقونة الفاخرة والتي هي في الغالب بالألوان، مع صور مستخدمة في الدعاية التقليدية من أجل إظهار الحضارة المتخلفة. في الواقع، أفلام قليلة هي التي أخذت على عاتقها إظهار الجانب السياحي للجزائر، لأن غالبيتها لم يكن متوجها للمسافر الفرنسي أو الأجنبي ولكن للشعب الجزائري والفرنسي من أجل تقديم سير أعمال التطوير المقررة في 1946. وليس المقصود إظهار الحرفيين أو الثقافة التقليدية الجزائرية لجذب السياح يبحثون عن جانب غرائبي، ولكن لإظهار النقلة الحضارية التي تم إحرازها في سنوات قليلة وذلك بفضلُ سياسة التخطيط والإصلاح المؤسسي : «من حرفيي هذا البلاد [فرنسا] بدأت العمل لقيام دولة صناعية «(التاريخ الذي حدث،لاروس، 1957.) يتطلب الأمر إصرار على أداء الدولة في المنطقة التي ينبغي لها أن تكون متطورة صناعيا والذي استرد

عافيته بسيكولوجيا. الأفلام الأمريكية ضمن سلسلة «جزائري» تصب في نفس الاتجاه (انظر قصة الصحراء من الجنوب وسبعة عشر قرن داخل مدار الشمال). ومع ذلك، فإن الانقسام وسط الجمهور المختلف من الصعب جدا وضعه، بحيث انه غالبا ما يمزج المخرجين داخل نفس الفيلم اعتبارات متعارضة. قبل شهر نوفمبر عام 1954، وضع الكولونيل روجر نيل[581] في المقام الأول الصعوبة الحادة المتعلقة بالقيام بعمل موضوعات تمت معالجتها في الإنتاج الشمال إفريقي :

إننا مطلقا لم نتميز بالدقة إذا أراد المنتجين أن يقوموا بإنتاج عمل موجه للجمهور العربي، وبالتالي من الهام أن توافق ذوقه، بحيث أن الأفلام المتوجهة للجمهور الأوروبي أن تعكس الأخلاق العامة الأوروبية، والمواقع الخلابة للمسلمين. وعليه فإن واضعي هذه المحاولات يقفون دائما في وضع غير مؤكد وغامضة بين نوعين مختلفين، وهو أسوأ شيء في الفن.[582]

وعليه فقد تم اعتماد البعد السياحي بشكل واضح في عدد قليل من الأفلام الممولة من طرف OFALAC (الديوان المكلف بالدعاية السياحية والاقتصادية التابع لـ GGA) أو منتجي القطاع الخاص. وفي هذه الأفلام بالخصوص، نجد جماليات العمل المتقن (تأطير، إضاءة، تركيب)، بحيث وضع المخرجين والكتاب وبشكل واسع الميزات المثيرة للإعجاب للمناظر وللمدن الجزائرية المطلة على البحر المتوسط قبل كل شي كما في «رسالة حب (فاسكيل، 1952). في هذا الجزء من فرنسا «المتغير»، يمكن لسكان الحاضرة أن يذهبوا على حد سواء للقيام برياضة التسلق على الجبال (»فرحة صحية ونقية التي يمكن أن نسميها فرحة المرتفعات» وديان وشعاب الجزائر، 1947) وكذا التزلج المائي : «إننا نوقف السباحة حتى نرصد تقدم الزورق الشراعي وطنينه الارابسكي الرشيق الذي يقوم برسمه المتزلجين على الماء». (اللازوردي والزمرد). إن الصفات المستخدمة في التعليق تصبح إراديا مغالية بحيث تصف على سبيل المثال بكلمة «مرعبة

«فيما يخص التضاريس الوعرة لـ وديان وشعاب الجزائر (1947)، قسنطينة بدورها، حيث أنه في العنوان يصف بأنها «مدينة غريبة وغامضة في أجواء رائعة «(1947) كذلك فيلم الميزاب، بلد غامض (1948) والذي يعمل على نفس الموضوع، كما يمكننا سماع أن هذه المنطقة المتطرق إليها على أنها «بلد السحر والرهبة» (الجزائر بلدي الجميل،، 1953) .

من جانبها الآثار الرومانية تمثل رهان سياحي له ثقله، وكما سبقت الإشارة، عدد من الأفلام تطرقت لهذه النقطة على غرار، مدن الجزائر الميتة (1947)، القيصرية (1949) وكذا هيبون الملكية (1953) والتي عالجت الماضي الروماني بالجزائر بشكل كامل، طبعا مع إقصاء حلقة الغزوات العربية، غير أن هذا البعد سيختفي بعد بداية الحرب وبالخصوص مع بدء سنة 1955. وسوف تستخدم روما من جديد كتذكير مستمر بالتاريخ، ولكن كحجة سياحية. خلال الحرب وفي الواقع استندت صورة الجزائر كـ «الجزائر الخلابة» (فيلم من إنتاج سنة 1937 وأعيد عرضه نهاية سنة 1940) إلى عدم تحديد المكان والزمان وقريبا ستختفي. في كل الأحوال إلى غاية 1960، أين ستسجل العودة إلى الإيقونة السياحية لكي ترافق مجيء الجزائر المستقلة، وذلك داخل الحظيرة الفرنسية أو خارجها. في الـجنوب (Tourneur، 1960)، سواء فندق الهقار أو تقرت وحتى فندق Transatlantique ببسكرة الذي يرحب بالزوار الجدد الراغبين في رؤية غواصي الآبار ومروضي العقارب : في الصحراء (Tourneur، 1960) إنها الرموز الغرائبية التقليدية (الإبل، والأسواق، وأشجار النخيل، عاملي التمور) التي ستستعمل في تبين هذه الايقونة السياحية.[583]

وفي أفريل عام 1954، أي قبل بضعة أشهر من التمرد الجزائري يبدو أن كتيب ذكر بالفعل أن العقيد نيل يعزم في تعزيز تطوير السينما في تونس وفي كامل شمال أفريقيا. وبذلك قام المؤلف بتقديم إنتاج ذو اتجاه وحيد، وهو الاستمرار في الاعتماد على الكليشيهات حول شمال إفريقيا، من

دون البحث عن التجديد ولا إعادة الحساب للحياة «الحقيقية» لسكان البلدان الثلاث المعنية، مع مراعاة تسوية النوعية ومحتوى الأفلام بحيث يمكن أن تشاهد في بعض هذه الجمل التحليل الواضح للتسيير الكولونيالي للسينما الخاصة بالدعاية قبل وقت قليل من الاختراق الكامل للمنطقة.

ينبغي الاعتراف، أن السينما استمدت كثيرا من رسوم شمال إفريقيا، بحيث يمكن القول بأنها أفرطت، عند بداية الفيلم نتحصل على خيوط كثيرة للإبل، منارات المساجد، أو النخيل التي تترامى، يجب الخروج من الكليشيهات، من المظاهر، وكذا الابتذال في اختراق المزيد في الحياة الداخلية لشعب متماسك، غني بالألوان، انعكاس أرضه وماضيه، هناك العديد من مواضيع الأفلام موجودة خلف ديكور تعاقدي، إنها تعبر عن سمات الإنسان السباق الذي يعمل، يجاهد ويتألم، مثل الآخرين، يراضيا بالفضاء المبتهج، التهكمي، المضحك، الحزين، يجب أن يخرج الفيلم العربي من الأراضي في شمال أفريقيا . وسوف تجلب في الخارج، يتم تجاهل إلى حد كبير الصور من واقع عميق وتحرير البلاد من الهيمنة الفنية والمادية غير مبرر تماما[584].

عندما نتحدث في فرنسا عن «العامل الجزائري» وفي الخطاب الحالي نتحدث عامة عن «العرب». الأفلام لا بعد سنوات من الاستخدام المكثف للكليشي الشمال إفريقي، وصلت الساعة حتى يغير الكاتب من نظرته تجاه السكان. إنه من الهام أن نسجل أن هذه الملاحظة جاءت من قبل ضابط، مما يعكس الخطاب المستمر للمكاتب العربية حول الضغط في أوساط السكان، وضرورة تغيير للفكرة الاستعمارية وكذا التمثيل لدى المعمرين وفيما يتعلق بالتدخل السلطات وجودها. إن الإنتاج أو الاستخدام البطيء للأفلام السياحية الخاصة بالجزائر (على سبيل المثال، عطلة في تلمسان، الكسندر، 1955، أو ربيع في الجزائر، تيري، 1955) وعليه فإن العصيان المدوي هو سبب رفض وأخذ خصوصية البلد بعين الاعتبار أين يعيش 90 ٪ من المسلمين-ويجب إعادة تقييم صورة هذه التي بقيت غريبة عن وطنه الأصلي. ومن ثم لغرض الدعاية قبل كل شيء ولإخفاء المشاكل الإنسانية

والاجتماعية لكي لا يظهر تقدم المعارضة السياسية للاستعمار. وعليه فإن تخليد الأسطورة تكون إذن الطريقة الوحيدة لتكريس واقع الجزائر المستعمرة.

خلال الحرب نفسها، ظلت الديانة تقريبا غائبة، باستثناء الأفلام المخصصة لسوق الولايات المتحدة بدءا من عام 1956، التاريخ الذي ظهرت فيه الديانة على الشاشة (على سبيل المثال Their Family et Seventeen Centuries into Focus ضمن سلسلة محفظة الجزائرية) للدلالة الواضحة على ضمان حرية التدين الإسلامي في الجزائر. كما ظهرت الديانة كذلك من وقت لوقت في الأفلام الفرنسية بعد سنة 1958 : لم يعد هناك قيدا في الإخراج كما في السابق تفوق الكنيسة الكاثوليكية على الإسلام، وإنما بدلا من ذلك سيتم تقسيم الجزائر بشكل خارق، «في ظل الكنائس والمساجد، المختلفة في هندستها المعمارية، لكن المتساوية في نهجها تجاه هذه الحياة الروحية التي هي السمة المميزة للبلدان المتحضرة» (في خدمة الجزائر، بول، 1958؟). وعليه فإنه بالتالي عند نهاية الحرب نسجل عودة الدين الإسلامي إلى الشاشة، بصورة لا تزال خجولة ولكن حقيقية والذي كان مبعداً منذ نهاية سنوات 1940.

وضمن إنتاج موسع من الأفلام القصيرة المصورة بالعربية والممولة من طرف SGAA، فإن DGA أو MAA وذلك حتى تدعم إجراءات عملية تقرير المصير، وهنا نسجل إنتاج فيلم على غرار «شياطين صغيرة طيبة (كارلوس، 1962)[585] الأمر وضع رؤية اخرجية لأطفال قدموا تصورا لأجل تمويل رحلة الجد إلى مكة المكرمة. الإنتاج موجه لدعم مخطط قسنطينة والاستفتاءات المتعاقبة على مستقبل الجزائر مما جعل الديانة الإسلامية نقطة «معالجة». وهكذا، في تلمسان الأبدية (كارلوس، 1961) حيث تم تقديم المدينة قبل كل شيء باعتبارها مكانا للثقافة. وهذه أمام المزج الضيق آنفا للحضارة التي حملتها فرنسا. وفي فيلم الطيور في مدينة

(كارلوس، 1961) وهو فيلم الذي يضم أطفال أوروبيين ومسلمين، وكان آخر (سكاتش) يظهر التغير في موقف الحكومة حول الديانة، لأن الأطفال الذين يرتدون الجلابة مثلوا مشهدا دارت أحداثه أمام المسجد، وعلى الخلفية الصوتية «الله أكبر».

عشية «الجمعية «التي يريدها ديغول، ومن غير ريب الاستقلال، يمكن أخيرا للمميزات الإسلامية البحتة أن تعالج إخراجيا ولكن ليس فقط باعتبارها كليشيهات فلكورية، ولكن بكونها عناصر أساسية في الثقافة والمجتمع الجزائري. وهذا هو أيضا الهدف من فيلم القرآن الكتاب المقدس للإسلام، والذي بقي مشروعا في عام 1962. والذي أنتجه أرمور فيلم، وأخرجه جورج رينيه، يهدف السيناريو إلى التوفيق بين المجتمعات على أساس اكتشاف الإسلام :

ينبغي على رجال الديانة الإسلامية النظر في الواقع، في هذا الفيلم، وهو ذا مسعى ودي، والرغبة في المعرفة الصحيحة لفكرتهم العقائدية، أسسها، وتأثيراتها في المواقف الأساسية؛ إن الرجال من عقائد أخرى يريدون معرفة المزيد عن الإسلام، وليكتشفوا بلا شك مبادئ قريبة من التي يقومون بشرائعها—لأنه مماثلة لتلك التي كانوا هم أنفسهم طاعة سوف نرى—لأنه يخشى أن يعرف كثير من الناس—على أن القرآن هو كتاب الحق ومن بين النصوص التي غالبا ما وضعت تحت أعنهم حتى لا يتر أو يشوه، وأحيانا حتى تحت مظهر العداء. هؤلاء وأولائك يجدونه—نريد تصديقه—أسباب للتثمين والتقدير أكثر.[586]

إن التأخر مرة أخرى في اتخاذ القرارات، في نفس الوقت وبدون الوقوع الحقيقي ثانية، وذلك لأن قبول هذه الوقائع الاجتماعية-الثقافية يمك أن يكون وبلا شك حافزا لفرنسا للاعتراف عن قريب باستقلال البلد عن قريب حسب الميزات الثقافية والعقائدية.

العرب وسكان منطقة القبائل، الفلاحون والعمال

كان هدف فرنسا ما بين سنوات 1945 و1954 هدفا مزدوجا ومتناقضا : حيث كانت تريد تمكين الجزائريين، أو بالأحرى تتظاهر بذلك، بالخصوص مع الفلاحين والعمال، وذلك باستعمال التقنيات العصرية لإنتاج من جهة، والاحتفاظ، من جهة أخرى، بجزء من الفولكلور من أجل تقديم صورة تقليدية عن المنطقة للفرنسيين حتى يزوروا الجزائر ويقتنون الخزف التقليدي كما ذكرناه سالفا. ولأن فرنسا كانت تستعمل خطابين متناقضين وأن صورة المسلمين في الأفلام لا يمكن أن تفهم؛ إلا بهذه الطريقة. مما يعني نوعان من الأفلام حول المسلمين مركزين على قوة عملهم : أفلام عن «الروعة» وأفلام عن «الشقاء». الحرفيون القبائل كانوا يستعملون في وجهة النظر الأولى : زرابي أنتجتها النساء والبنات. وهي فن بدائي ومعقد في حين أن صياغة الفضة والنجارين يصنعون فنا مميزا لم تدخل عليه أي إضافة خارجية. (في الطريق إلى منطقة القبائل أست 1946). عكس ذلك، إعطاء القيمة للتكنولوجية الفرنسية، يعني دائما الإنقاص من قيمة المعرفة التقليدية في شتى المجالات. لابد من وضع المنتجات الحرفية للإمبراطورية الرومانية حتى بداية الاستعمار الفرنسي في المقام الأول : «المشاهد والإجراءات لم تتغير منذ قرون». في زراعة أشجار الزيتون، لا يوجد إلا المطاحن التقليدية «قطع أثرية من الماضي» (الشجرة ذات الأوراق الفضية، 1951). بفضل فرنسا وما أنجزته من منشآت صناعية عصرية عرفت الجزائر معنى التحضر أي غداة دخول المستعمر إلى هذا البلد وبالضبط سنة 1946 التي انطلق فيها مخطط التصنيع ما يعني أن لا شيء تم من هذا القبيل منذ 1830 وإلى غاية اندلاع الحرب العالمية الثانية وبالطبع بسبب ربما الغموض الذي كان يكتنف حياة الأهالي.

العرب والقبائل استغلوا للأعمال الشاقة التي تتطلب الكثير من الجهد وإن كان القبائل أكثر تحكما في مثل هذه الأعمال مقارنة بالعرب لا سيما الحرفيين منهم والعمال المتخصصين. القبائل بطريقة أو بأخرى أضحوا ندا للعرب وإن كانوا أكثر فقرا ومن الريف، إلا أنهم كانوا يعتبرون الأكثر قربا من الأوربيين؛ بل والأكثر تمدنا أيضا .. ويمثلون حضارة ما قبل الإسلام، بما أن القبائل كانوا موجودين قبل غزو البربر والعرب الذين قوبلوا لمدة زمنية بالسلاح–باستغلال الحضارة الرومانية والمسيحية تمكنت فرنسا من تحقيق هذا التقارب–بالرغم من إسلامهم؛ بل وتمسكهم بتعاليم الإسلام أكثر مقارنة بالعرب خاصة فيما يخص بعض النقاط ؛ إلا أن الأهالي بقوا محافظين على تقاليدهم الخاصة ولكن ليس على التطرف.

أضف إلى ذلك وبالرغم من أن بعض النمطيات «البلد القبائلي–برنار –1947» فالقبائل وظفوا في الأفلام على أساس أنهم أصحاب العلاقات المتميزة مع فرنسا، نتذكر هذا أحيانا من خلال القديس اوغيستان أن البربر منحوا المسيحية نبيا رسالته «الحب» الذي ترك صداه اليوم (دفاعا عن الجزائر–بروني وبروتو –1957) القبائلي عامل مهم في تغيير المجتمع المسلم بالنسبة للوسطاء ..كما يبرزه «بيار بورديو»[587] بالموازاة يمكن للمجتمع القبائلي أن يكون مضللا للمجتمع الفرنسي :

ترتكز الدعاية على مناخ الحرب غير المعلنة، والحرب الداخلية للبد وبالتالي القتل (جزائريين ضد جزائريين) من أجل إظهار للرجال الأسس الموضوعية للعمل الفرنسي ولتسهيل خلق الحركى أو فرق الدفاع الذاتي. كل هؤلاء الرجال ساهموا في خلق نقيض لجنود جيش التحرير الوطني، لأنهم التحقوا بالجيش الفرنسي الذي يحاربهم، وهم أيضا أكثر تمثيلا من المسلمين الذين يشكلون جزءا من الجيش النظامي، والذي يتولى كذلك مهمة محاربة «الإرهاب» و«الخارجون عن القانون». كما يقدمون صورة عن نخبة جديدة داخل المجتمع المسلم، مستعدة لوضع البلد في متناول

اليد والانتقال من مرحلة الدفاع الذاتي إلى تقرير المصير. يظهر أن المجتمع القبائلي قريب جدا من الفرنسيين في حبهم للديمقراطية[588] من الدفاع العائلي إلى الهيكلة القروية (رغم بعده عن فرنسا)، يساعد هذا في دعم خطابات المستعمر. «التقدميون» من المجتمع القبائلي يساعدون أيضا في تشويه سمعة جزائر تعيش نمطا ذو أبعاد فرنسية : القانون العرفي المغاير للقانون القرآني بمثابة رمز للحرية مقارنة بالإسلام .. بالموازاة، الجوانب الصعبة في هذا المجتمع ملقاة (على عاتق المرأة) وبصفة أخص «العرب» باختصار شديد، الحفاظ على خطاب من جانب واحد حول القبائل كفيل بالإفادة بالنسبة للمستعمر (هذا الشعب صاحب التقاليد الديمقراطية استطاع التعايش) (المرأة هبة الله-ألكسندر 1958)

رابط آخر بين فرنسا ومنطقة القبائل : إصرار سكان القبائل الذين يسافرون إلى فرنسا بحثا عن لقمة عيش لعائلاتهم»الكثير منهم يحبذون العمل في المدينة. الرجال يذهبون في كثير من الأحيان لوحدهم /مطار البيت الأبيض/ سيكتشفون طرق عيش حديثة. أملهم في العيش مثل أصدقائهم الجدد». (المرأة هبة الله، ألكسندر 1958). غالبا يشار إلى ذلك بـ»الغياب»، وأحيانا من خلال مشاهد «فلاش باك»، على ضوء مغادرة القرية من أجل إيجاد عمل بفرنسا (في الطريق إلى منطقة القبائل، مع انطلاق حافلة إلى منطقة برج الوطني «الأربعاء ناثيراثن» ثم التوجه إلى فرنسا). وأحيانا أيضا من خلال مونتاج. متداول، يضع المهاجر حوالة بريدية في فرنسا، توزع بعدها في الجزائر من طرف ساعي البريد. العامل الجزائر يواصل تعمير قريته افتراضيا، ويجب على المرأة القبائلية التصويت (. DGGA ،1958) الرجل يرسل إلى زوجته الشابة أموالا من فرنسا (يشتغل في مصنع قريب من باريس) ويكتب لها (بالفرنسية) : «كل شيء على ما يرام هنا، أنا مرتاح. لقد تقاضينا أجرنا اليوم وسأرسل إليك حوالة عبر البريد كالعادة، أفكر في العودة قريبا لكن في انتظار ذلك، استمري في

العناية بالبيت وبالأطفال». (في الطريق إلى منطقة القبائل) يظهر وضعية متناظرة : نرى عمال يغادرون إلى فرنسا ؛ ثم حوالات ترسل من فرنسا، من طرف أولئك العمال القبائليون أنفسهم، إلى عائلاتهم. في فيلم حول النساء الجزائريات والمنجز خصيصا للولايات المتحدة الأمريكية بعنوان «نزول الحجاب»، يظهر الرجل في صورة أداة؛ لتبرير أهداف تحرير المرأة في الجزائر، على خطى ديغول. وتتموضع هجرة العمال والبطالين الجزائريين إلى فرنسا : «عشرات الآلاف من رجال الجزائر يذهبون للبحث في فرنسا عن عمل لا يجدونه في بلادهم. التي لا يقدر اقتصادها على ضمان العمل سوى لـ 2 إلى 3 ملايين مواطن»[589]

العامل الجزائري يكسب قوته في فرنسا أحسن من الجزائر ومساره يمنحه قيم الكرم والمشاركة في المجتمع المسلم التقليدي، مع ارتباطه بفرنسا الكريمة في الوقت نفسه، وهو ما تدعمه السياسة الفرنسية التي تنسج علاقات واقعية ورمزية حول الفوائد التي يجنيها المجتمَعان معنا في خضم الحرب. شُيّدت سكنات أكثر للقضاء على الأحياء القصديرية، ولإظهار بأن السلطات في المدينة أيضا؛ ضدّ الوضع العرضي للعمال الجزائريين، من أجل قطع صلتهم بالمجنّدين في صفوف الأفلان و/أو حركة المصاليين الأحرار، أزيح ثلاثة أرباع الأحياء القصديرية بمنطقة ليون؛ في مارس 1960. كما أزيح نصف الأحياء القصديرية بمرسيليا سنة 1959، أما أحياء نانتير، فقد عوّضت بعمارات خرسانية[590] وأخرى SONACOTRA[591] سنة 1957 كل ذلك من أجل تحسين صورة المهاجرين وبالتالي نرى بأنه عندما نتحدث في فرنسا عن «العمال الجزائريين» فإننا نقصد في حديثنا اليومي وبشكل عام «العرب» إلا أن الأفلام لا تظهر إلا «القبائليين» على الرغم من أنه لم يكونوا وحدهم من قدموا للعمل في الجزائر، بحيث اقتصر دور العرب في الأفلام في المهام الوضيعة، لأنه لا يظهر إلا عمال المزارع أو عمال المشاريع التي أطلقتها فرنسا أو في المصانع «الأوروبية» أو الفرنسية.[592]

(أنظر في عناوين أخرى–الجزائر إلى العمل، Creusy؛ –1946الجزائر «ميناء الجزائر» . Lehérissey 1948.. أو مخطط قسنطينة Leduc1960.
كما أن العرب لم يستفيدون من تعاطف الدعاية وليس لديهم الحق مثل القبائليين أو التوارق في تطوير حرفة خاصة. كل الدعاية الفرنسية على الجزائر مسلطة حول فشل السكان العرب في الزراعة، وبالتالي في إنتاج حضارة. الأمر يتعلق كما رأينا، بالتنكر للفترة ما بين أفول الإمبراطورية الرومانية وسنة 1830. من جهة، يتم تصوير الصعوبة التي يتلقاها المعمّرون مع الأراضي الصعبة. مع الإهمال كون هذه الأراضي مسروقة أصلا من القبائل المحلية : ومن جهة أخرى تستنكر فشل المسلمين في الظروف نفسها عندما كانوا مضطرين لمغادرة أراضيهم الخصبة بالقوة !بعد سنة 1945، الدولة سلطت الضوء على المجتمعات الزراعية المدخرة لتمكين المسلمين من استعمال التقنيات العصرية في الفلاحة، التي طالما كانت غير مفيدة للأراضي الخصبة في الشمال.

بذلت فرنسا جهود بيداغوجية من أجل تعليم هذه التقنيات الحديثة للفلاحين الجزائريين، خاصة بإنشاء مدارس لتعليم الفلاحة (شجرة ذات الأوراق الفضية، ألكسندر، 1951). هذه المدارس سمحت للمسلمين بإتقان تقنيات متقدمة والمرور من إقتصاد ريفي فاشل إلى محصول كبير في جل الميادين الفلاحية والصناعية. إذا كان المسلمون قبل كل شيء عمال فاشلون، في الأفلام العامة حول الفلاحة أو الإقتصاد–الفلاحين يشقون من أجل الحصول على لقمة عيش من تربة جرداء–. تمكنوا من تغيير وضعيتهم في الأفلام الموجهة لهم مثل مزارع الجزائر (كروس 1952) الذي ركز على المالكين المسلمين وليس فقط على فلاحين–تمكنوا من «استعمال عقلاني لأدوات عصرية» بفضل فرنسا.

ففي (الحصاد سيكون جميل–كروس 1949)، أحمد كان يرفض في البداية الابتكارات التكنولوجية، وبقي حبيس صور زمن «الكتاب

المقدس». مع مرور الوقت، وبعدما شاهد محصول جاره، بدأ يستعمل الجرار في الحرث الذي يعد رمزا للنشاط المثمر للإدارة الفرنسية التي تعرف كيف تقنع بدون إكراه. بعدها ظهر بأن الشركات المساعدة تعمل على «الدمج الحميم بين الفلاحين الأوروبيين والمسلمين»، يختم التعليق على ضرورة رفع الإنتاج لمواجهة التحديات الديمغرافية في البلاد : «عبقرية فرنسا تكمن في اكتشاف الفلاح الجزائري الذي كان جزاء معاناته الكبيرة رؤية أراضيه تنتج قمحا خصبا مكوما في النواطير، وكل سنبلة تعلن على أن الثروة ستكون جيدة»

هذا البروز المتأخر للفلاح المسلم يهدف خاصة لمواجهة التمرد المتصاعد للفلاحين[593] وإخفاء البؤس الذي هو وليد الشقاء على المجتمع التقليدي.[594] (خبز أولادك-جون شارل كارليس، 1950) و(أسهر على الحبوب 1953) أخذوا نفس الحجة.

الأفلام استعملت نوعا من الألفة مع الجمهور المفترض لهذه الأفلام، مثل ما هو الحال في فيلم (الجزائر الرعوية-أندري زوبادة، 1955)، أين المتحدث ينادي بأبوية إبراهيم، الراعي الخمول بعد وفاة قطيعه، كان لديه الحظ في ملاقاة ممرن في إحدى مراكز تعليم تربية الأغنام، علمه التقنيات الحديثة : «صديقي إبراهيم، الآن سندافع ضد الأمراض.» استعمال الخيال وخاصة شخصيات من المالكين المسلمين وليس فقط من العمال والفلاحين تزامن مع مطالب الشعب المسلم ضد السلطة الاستعمارية، التي أصبحت أكثر جدية مع مرور الوقت. إدراج أحد مالكي الأراضي، الـ GGA، منتج هذه الأفلام، يأمل إعادة النظر في تقديم صورة مسلمي الجزائر .[595]

الأفلام لم تذكر الحقيقة الاستعمارية، إلا بعدما اندلعت الحرب : «الجزائر-الصحراء (فيدال 1955) الذي يؤكد بصريح العبارة على أن أفضل أراضي الشمال هي ملك للأوروبيين إذا كان من الممكن أخيرا، أن نقول بأن الدولة ستشتري، مع الوقت، الأراضي وتغادر نحو المدن

قبل أن توزعها على سكان الريف الذين حرموا منها، إعادة التوزيع هذه؛ تم ذكرها في الأفلام العسكرية حول التهدئة مثل (وراء البنادق ،SCA 1960) : الجيش والدولة قاما بتصويرهم في صورة مقدمي الأملاك والثروات. وهذا الموقف مرتبط بفشل النظام الاستعماري، بما أن الأمر يتعلق بإعادة تقديم صورة سكان الريف، بعض الأفلام تعترف بخطأ فرنسا في الهجرة الجماعية للسكان المدنيين، متسببين في تدمير النسيج التقليدي للمجتمع المسلم. مشروع قسنطينة، الذي بني على التجمعات، كان يريد استعداد فخر الرجال المسلمين الذين أنزلوا إلى مستوى البطالة والتسول. (ميلاد مائة قرية، بيلارديبو 1960) يذكر بنوع من التركيز «هؤلاء أشباح الرجال، صورة عالم أسيء إليه» : «بدون منزل وبدون عمل، اجتثوا من أراضيهم، منفيين من بلدهم»[596]. لكن في أخر المطاف، يبدو أن النتائج نفسها تبرر الأحداث : «لا شيء قد يمكن أن يتغير لو التاريخ تغير، يوما، وباندفاع مجرى الحياة».[597] الخطاب يبدو إذن؛ بدون غموض والفيلم غريب في تنديده بالمشروع مع احترام دفتر شروط الرعايا. المشروع كان يحتوي على تفكير صعب فيما يخص مصير المسلمين.

يمكن أن نسجل وباهتمام؛ بأن الأفلام ذات البعد التربوي الفلاحي اختفت تماما بين 1955و1958 والمشكلة لم تكن في محاولة جعل السكان المحليين يعتقدون في إرادة الإدارة الفرنسية الخيرة تجاههم وخاصة اتجاه الرجال، لكن للوقوف في وجه تغلغل الأفلان وتعاونهم مع جيش التحرير الوطني. ومحاولة إيصال رسالة مفادها أن الدعاية التي يمارسها الأفلان لا تجعل معيشتهم أحسن[598]. هذا ما جعل التساؤل : «هل هذه الخطابات السمعية البصرية التي قدمت لساكنة الريف كانت غير ذات صلة بالحقيقة». طريقة «الكوي» المتبعة من قبل السلطات والموجهة قبل كل شيء الى الفئات المحرومة من اجل إيهامها بمستقبل أفضل تحت المظلة الفرنسية شجعت على ظهور وبروز حقد وسط السكان وربما كان لها

الأثر العكسي.إخفاء الواقع الاجتماعي وراء صور ناصعة وإظهار تلك الصور للضحايا الأولين لنظام كولنيالي أساسا، ألم يزد من تعقيد الوضع القائم ؟ إن سياسة التجميع «المحتشدات» هي بالتأكيد السبب في كسر المجتمع التقليدي الجزائري المرتكز على ثقافة الاكتفاء الذاتي للعائلات وفي الوقت الذي ركزت الأفلام على الأراضي الممنوحة للفلاحين، تم الإلحاح أقل حول تنظيم حقيقي وتعليم فلاحي للفلاحين والأكثر من هذا تم دفع الفلاح إلى التحول نحو المهن اليدوية والبناء. الظاهرة تفاقمت بشكل سريع بعد بداية الحرب وبدون أن يتم الحديث عن الأراضي التي ضاعت. حيث تحولت صورة الفلاح «العاطل عن العمل» إلى البناء الذي يرفع العمارات والمساكن ويشق الطرقات وهي الصورة التي استغلت من اجل تثمين سياسة التشغيل لـ»GGA ثم DGA مع سنة 1958. والترويج لمشروع قسنطينة. وإنشاء 1000 قرية، انجر عنها ترويج إعلامي لصورة العامل المتعدد المهام الذي أعيدت إليه أراضيه وسكن منحته إياه فرنسا.

برناجان من الأفلام المنجزة من طرف الـ DGA حتى ترافق استفتاء تقرير المصير مركزة على نتائج مخطط قسنطينة. البرنامج الأول مصمم حول العودة إلى شكل معين المزارعين التقليدين، بواسطة «أحد المزارعين المهرة الفلاح وشعور كبير [أنه] يعطي لجاره نصائح لتعزيز ممارسة قطعة أرضه، «الإطار الذي لا يكون من دون ذكر الأفلام السابقة. من جانبه يهدف فيلم قصير تحت شكل قصة قصيرة استكمال البرنامج : «لص يسرق بضعة أشياء من عند فلاح غني، لكنه يدرك أن هناك سارق أكثر خطورة بالنسبة للذين لا يعرفون ما هو متاح في ثقافته : «المياه التي تجري في الأرض، البذور، الأسمدة». أما الثاني فيعمل على نفس النموذج، بحيث يطرح جانبا من جوانب حياة الفلاحين، والخاص ببناء المنازل من قبل المزارعين أنفسهم. حيث أن مشروع فيلم «واقعي «بعنوان دلالي «شيد بيته.. شيد سعادته : «فلاح.. يعود إلى قريته وإلى «الفربي» الخاص به بعد مرض طويل، يود

بناء مسكن حتى يتمكن أبناءه من الهرب من الأجواء غير الصحية. لقد استعلم حول السكن الريفي وقرر هو جيرانه الماركة في بناء مشترك.» إن «الحكاية» المعنونة بـ جن الأكواخ : «في قرية جديدة رأى شاب في حلمه أنه ظهر له جن القربي، بحيث تجسد له وحشا شريرا لكنه اختفى أمام البنايات الجديدة.»[599]

مع مخطط قسنطينة، كان الهدف هو وضع السكان المسلمين في عمل،» اليد العاملة الفائضة هي في الغالب غير مؤهلة» (الديمقراطية الجزائرية، ميلي، 1960)، والتي لا تحتاج إليها فرنسا بشكل حقيقي. وحول ايقونة عمل المسلمين المقتصرة على العمل في الحقول، الموانئ (موانئ الجزائر الكبيرة، فرانكول فيلم-1947، GGA وكذا في المناجم (ثراء ما وراء البحار : الفوسفات الجزائري، فو، 1950) والتي نجحت في توظيف عاملين متخصصين في مجال الصناعة الكيميائية وعمال المعادن، في هذا المنحنى . في هذا المعنى البتروكيماويات تفتح آفاقا مع «الأمل الكبير الذي ترمز إليه هذه الشعلة المضاءة فيقلب الصحراء.» ولذلك يتعلق الأمر بإظهار العمال المسلمين الذين تكيفت حياتهم مع نمط الحياة الغربية المقترحة من طرف فرنسا، يمرون من الأحياء القصديرية إلى البنايات (أحياء جديدة، أحياء في الشمس)، في حين أن منازل جديدة توفر التماسك بين التجمعات السكنية من المجتمع الجزائري (الحجارة التي تربط الرجال) . ساعدت فرنسا بكل جهدها للتخلص من الايقونة التقليدية للقربي، منذ أن وزعت الشقق على الجزائريين.[600]

الفلاقة الخفي :

في فيلم «18000 مسلم» لـ 196، SCA، ندرك بأن «الملايين من الرجال يعيشون في سلام، والأرض الجزائرية اليوم تنزف».سيارة جيب تصل إلى القرية : «يناشد القرويون هذا الرجل، إنهم بحاجة إليه». هذا الرجل هو

ضابط، أحاط به الناس الغاضبين بسرعة : «إن القصة التي سوف أقولها له، هي اليقظة المرة للدوار منذ أربع سنوات، عند بدايات الإرهاب، أمس، ومن خلال الليل قاموا بالهجوم على الفلاقة. لقد نهبوا المحاصيل، سرقوا، سلبوا، قتلوا الماشية [وجدت بقرة ميتة]. كانت هي الوحيدة في القرية. وسوف يأتي الوقت الذي يذبح فيه الرجال والنساء والأطفال بدورهم».
مع الحرب يظهر أن «الفلاقة»[601] والذين يحملون أيضا اسم «الخارج عن القانون»، وكذا اسم قاتل أو المتمرد. غير أن الفلاقة ظل غائبا عن الصورة؛ إنه شبح يدل على الدمار والموت. ومن خلال الصور التي تبين محاسن فرنسا (السدود، الري، الزراعة) نتيجة الفترة الممتدة من 1945–1954 التي تعارض صور الجسور المهدمة، وأعمدة التلغراف المقتلعة، وكذا القطارات التي حادت عن مسارها، وبالخصوص الحيوانات والرجال المذبوحين (حول الدراما الجزائرية، است، 1957). وبالتالي يظهر الفلاقة في استمرارية مع الأيقونة التي تظهره «متوحش» في الجزائر الغرائبية، المتمرد مع المؤسسات الفرنسية، والهارب من القوات الحافظة للنظام، والمتخفي في المناطق القاحلة والمتغيرة من الجزائر.

إن شكل حرب العصابات الذي ينتهجه جيش التحرير الوطني ضد الجيش الفرنسي يجعل من الضباط ملزمين بالموازاة بالقيام بتقنيات التمويه كتلك التي استخدمت في فييت–مينه في الهند الصينية، حيث يمكنه أن تنسجم مع الطبيعة. وإذا كنا لا نراهم، في العموم يظهر جنود جيش التحرير الوطني المسؤولية ليس فقط اتجاه الحرب، ولكن في الدورة الجديدة التي اتخذت في الجزائر : «فرض 30000 فلاق حربهم البدائية على 400،000 جندي تابع لجيش حديث»، كما يمكن أن تسمع في عدد «Cinq colonnes à la une» حول «جزائر المعارك» من إخراج بيار شوندورفير سنة 1959. يظهر الفيلم كامل المجد لمظلي Bigeard (وهو «مؤسس الحرب الثورية «) وكذا إظهار المجندين، وبالخصوص «المظليين»

المشاركين في «حرية الغرب» وبالتالي ضد الفلاقة. ومع ذلك، لا يمكن أن نظهر جنديا من جانب العدو وهو فعال، الفيلم يبين لنا شخص معزول بلا سلاح، واحد من أشهر «المنضمين» إلى «سلام الشجعان»، والذي أمكنه منذ ذلك الوقت الانسحاب من الظلم والبؤس في الأدغال.

إن مناضلي جبهة التحرير الوطني، ناهيك عن مقاتلي جيش التحرير الوطني، لا يكاد يتواجدون في الأفلام، إلا في عمليات إخراج «خلية» في الجيش والدراما الجزائرية في عام 1957. كذلك ظلوا مغيبين في الأفلام الوثائقية المدنية حول الجزائر، والتي تظهر كما رأينا رؤية خاصة تنفي وجود حرب في الجزائر، وبالتالي بلا عدو معرف بصريا، فقط التعليق يدين «الإرهاب» وظلاله التي تحوم فوق «الشوارع المهجورة». كذلك هو نادر ظهورهم في المستجدات الإخبارية، التي تأخذ من اللقطات غير المركبة التي يقوم بتصويرها العسكر حول بعض الاعتقالات المجهولة، أو على العكس حول أشخاص معروفين، وخصوصا عند استسلام الفرق من خلال المصالح النفسية. بحيث تحدد قبل كل شيء مخابئ السلاح التي تم استكشافها وكذا نقل الأسلحة (وبالخصوص عبر السفن) ولكن أولئك الذين يستخدمونها هم كذلك أكثر ندرة، خاصة بعد إغلاق الحدود التونسية والمغربية، مما يجعل عبور العصابات المتمردة المستحيل تقريبا. وفي معظم الأحيان، عند خطأ إظهار الجنود الحقيقيون للجيش التحرير الوطني يظهرون وهم مقبوض عليهم، إن الأفلام تنفذ المنطق المعتمد من طرف الفرقة على الميدان : كل شخص يشتبه به هو مذنب. في الجيش والدراما الجزائرية (SCA 119، 1957) كما يقومون بإعادة تمثيلها من طرف جزائريين وكذا خطاب «المفوض السياسي» في قرية وتجنيد الفرقة.

إن الغموض الأساسي الذي يكتنف وضع الرجل المسلم، بحيث يمكن خلال الحرب وبسهولة لأي فلاح بسيط أن يصبح فلاقة–في الصورة على الأقل–مما يعكس الخيارات التي قام بها الجيش في المعارك : كل رجل، كل

فلاح، هو على الأرجح متمرد (ذات الأمر في المدينة). تكررت في الأفلام الوثائقية صور المستجدات الإخبارية، وهي تبين قوة هؤلاء الذين ألقوا القبض على المسلمين، وعاملوهم بسوء، التصوير كان قريب جدا—خوف غير مدرك، على غرار رجل شاب هل هو حقا من الفلاقة الجرحى»؟. هؤلاء الرجال الذين لا نعرف عنهم شيئا هم الفلاحين أو جنود من جيش التحرير الوطني كما نود أن نعتقد أن العنف من الجيش الفرنسي ؟ هذا الغموض هو دائم في صور أولئك الذين يقدمون على أنهم مشتبه بهم خلال النصف الأول من حرب الجزائر (بما في ذلك أثناء معركة الجزائر) كذلك تعكس جيدا حقيق هذه الغارات، وغالبا ما تكون عمياء، يقوم بها الجنود الفرنسيين ضد سكان في الغالب لا يعرفون شيئا بدورهم. ما دامت الحرب ثورية، كما تعلم العسكر أثناء تدريبهم «ضد حرب العصابات»، بحيث يمكن لجندي أن يخبئ تحت ملامح فلاح، مما يسمح وبكل وضوح لكامل الإنحرافات، والذي يعكس صور الفلاحين وهم يطلقون النار بدون سابق إنذار من طرف Chassagne في عام 1955. كل العالم مشتبه به : بحيث ان الطفل يمكنه نقل المعلومات، والمرأة المحجبة يمكنها إخفاء جندي مسلح، وكذا مزرعة صغيرة يمكنها أن تصبح علامة للخارجين عن القانون.

ومع هذا لا توجد ولا صورة واحدة خاصة بالتعذيب أو بمصلحة العقاب التي لحقت الرجال والنساء والأطفال الجزائريين ضمن الأرشيف السينمائي.، هذه اللقطات صورت في وضح النهار من قبل الجيش أثناء «الاشتباكات» التي كانت تعكس جانب الصدفة والظلم في حرب الجزائر. تنكر الشخص : الرجل يحمل جسدا بسيطا، في حين أن المرأة «المغتصبة» في خصوصياتهم أثناء الاستكشاف وجلسات التصوير الفوتوغرافي.[602] كما أنه من خلال هذه الطريقة في النظر إلى الجسم العدو نعرف مقياس استمرارية الصور النمطية السلبية حول الشعوب المستعمرة في هذه الحرب. إن شهادات المجندين تسلط الضوء على أن العنف من المصطلحات المستخدمة لوصف

المسلمين [603] «melons»، «ratons»، «bicots»، «bougnoules» والتي هي كل السلبيات لكونها تسمح بالتعامل القاسي، التعذيب والدنو بالإنسان إلى الحالة الحيوانية، ولتجنب المشاكل الأخلاقية المتعلقة بالشروط الإنسانية. ضد أولئك الذين كانوا وراء وفاة زميلهم الفرنسي، الـ» صديق «، الجنود الفرنسيين أصبحت حيوانات صيد مفترسة. الصور المقدمة عن: المتمردين» تسير في الاتجاه إساءة تطبيق أحكام العدالة، جريمة تشويه الوجه [604]. إن قيمة الدعاية هي ولاشيء في الخارج، لم يبق في أذهان المجتمع الدولي سوى فكرة الحرب الاستعمارية ضد شعب ساعد في تحرير أوروبا من النازية. وأكثر من هذا، يتم بث مشاهد تسلسل عمليات الإعدام، خلافا لفرنسا.

كانت أولى العروض في 1955 1956، حيث أن القيادة وضعتها قيد العمل حتى تتجنب ذهاب هذه الصور في اتجاه الاعتراف بجيش قائم في مواجهة الجيش الفرنسي. في الوقت الذي يقوم فيه الأفلان والحكومة الجزائرية المؤقتة بالدعاية له على مستوى دولي.[605] المحارب الجزائري الذي من الصعب أن تقبض عليه الصورة بسبب حرب العصابات، عوّض بالقروي المجهول في أحداث 1955 و1956، تفضيلا عن الجندي النظامي. على نقيض. الصورة النمطية الكبيرة للفلاقة (الشكل رقم 62). مع «سلم الشجعان» واصلت الأفلام في هذا الاتجاه وإلحاقهم وتحويلهم إلى محاربين في الخندق الفرنسي. ضد جيهة التحرير من أجل مستقبل الجزائر: «يعرفون أن الجيش الفرنسي يدافع في الجزائر من أجل مستقبل أحسن، يعرفون أن في كل مكان، كما في هذه القرية الصغيرة، الجيش هنا لتخفيف المأساة علاج السكان تشييد الطرق والجسور والتي تسمح بوضع حد لهذه القطيعة. من خلال رفع مستوى المعيشة للسُكان المسلمين الذين اختاروا فرنسا» (المستجدات الإخبارية العسكرية، 59–2، SCA 174، 1959)) في فيلم لـ SCA، بعنوان «التحقوا» 1959، (النسخة العربية)، والمكرسة خصيصاً لسكان الأرياف، في أعقاب اتهامات التعذيب، حيث

أن التعليمات الخاصة بالإصلاح للمكتب رقم 5 والعدالة في 1960 قد أثروا على الصورة الشعبية للعدو. لذلك فإن همجية «المتمردين» تغيرت، وأصبحنا نطبق بشكل ما افتراض البراءة: ونظهر أكثر في حين أن المفاوضات لا تزال جارية مع الحكومة المؤقتة.

وبالتالي جنود جيش التحرير الجزائري، أصبح تمثيله ضعيفا لدى الجمهور العريض خارج الإستسلامات والتجمعات؛ وإذا كنا نريد إظهار العدو وهو منهزم كذلك وبالأخص من أجل عدم تحمل المسؤولية التي هي جزء من جيش منظم. إن جيش التحرير الوطني هو في الحقيقة لم يذكر في الأفلام المدنية أو العسكرية، كما يتم تقزيم المقاتلين الاعداء إلى عصابات متفرقة ومخربة التي لا تشبه أبداً كبر وتنظيم الجيش (التقليدي) والغربي، وبهذه الطريقة لم تكن فرنسا رسميا في الحرب، الجيش الفرنسي لم يكن يحارب سوى أعداد خسيسين ودمويين، الذي هي نقيض الصورة المقدمة عن العسكريين الفرنسيين، عن المظليين أو عن القوات المشاركة في التمشيط الوطني لـ»إحلال السلام» في معارضة بعض العرب الأجلاف واليائسين، فقدت مصداقيتها في الصورة كما في التعليق. عندما لم يذهب نص تابع لأخبار غومنت في نفس الإتجاه من خلال توظيف كلمات «جيوش التحرير» في الجزائر، ذكرت لجنة الرقابة في تقريرها: «هذا» الطابع الرسمي «هو أقل أسفا وانتباه في خدمات الأخبار قي الحاضرة يجب عليه التأكيد على هذه النقطة».[606]يتوجب استعمال كامل العناصر السلبية لجيش التحرير الجزائري، كما أشار ميشال دوبري في نوفمبر 1960 لدى المفوض العام والقائد العام للجزائر: «إنه من الضروري أن الصعوبات المتزايدة للقيادة المتمردين لها نفس التوجه التقدم الذي أحرزناه في مجالات مختلفة، تخضع للاستغلال الراشد، وخاصة في مجال الإعلام في الجزائر نفسها.»[607]

إلا أن الصور المشار إليها في الأسفل، متحفظ عليها جدا، وعلى جنود جيش التحرير الجزائري وذلك حتى لا يظهر بأنه جيش حقيقيى في مواجهة

الجيش الفرنسي أو من أجل عدم طمأنة من وراء أعمال العنف ضد السكان المدنيين، إنهم ليسو وحدهم وليسوا أكثر عنفا من المقاتلين الجزائريين. في الواقع، الصورة «الحقيقية «للمجاهد هي التي يمكن العثور عليها في أفلام تدريب الجيش، والتي أخرجتها SCA. في هذه الأفلام الموجهة للمجندين والمدربين، عددهم قليل ولكن يهتم بهم بوجه خاص، حيث نجد تصويرا إخراجيا أكثر «حقيقة» للعدو،[608] ال 771 ،SCA، «السلاح الآلي 52 في الهجوم» الذي تم إخراجه بتاريخ 1959، يبين جيداً، في أعقاب استجابة فرنسية لكمين نصبه المتمردون، عدد كبير من المقاتلين من شمال افريقيا ماتوا وهم يرتدون الجلابة في اشتباك، في حين أن «رماة القذائف الجوية حفروا الأرض». وكما نرى، لا يتردد السينمائيون العسكريون في تشكيل طريقة تبعث موت العدو، في الـ SCA 778(Grodzenczyk، 1959) تحري الأرض، حيث تم الكشف على مجموعة للأفلان من خلال ردار موجود على طول الحدود، أمر إطلاق الرصاص قد أعطي، صمت، نار وإنفجارات : الفلاقة قتلى، بعد هذه المؤشرات الجديدة للرصاص، «المتمردون» . بعد رادار جديدة وموشرات النار جديدة، «المتمردين «يكذبون كل موت تحت الأرض. فيلم آخر من إخراج روبرت إنريكو حول نفس الموضوع (SDS الرادار، SCA 178) وقال انريكو ردا على سؤال حول الفيلم وطريقة إخراج العدو، أنريكو يقول :

> لقد قمت بواحد وكان كما المزحة، الفيلم حول الرادار SDS. وهذا الرادار وضعه الفرنسيون للكشف من خلال الأرض عن حركة الأفراد على الحدود التونسية. والهفوة هي عندما رأينا أسطولاً من سيارات مدرعة، وعندما تشتعل أضواءها—يتبعون الردار في تحركاتهم—كان هناك فقط عربي مع حماره. كان عليه صراحة أن يقول : «جيد أمر تكنولوجي جديد من اجل ضبط مشكل مرور المقاتلين والأسلحة بين تونس والجزائر، هذا هراء.»[609]

في النهاية، ومع ذلك، فمن الصعب أن نرى في هذا الفيلم الناري مناهض للحرب، لأنه نزيه ويعطي قيمة للجهاز المكلف بالتطور.

إن وجود مقاتلين في جيش التحرير الوطني وهم بلباس الجلابة[610] أو لباس خشن (الشعرية)، يقتلون أو يقتلون من طرف الفرنسيين (كما في حرب العصابات SCA 715 أو حرب الصمت SCA 182) وبطبيعة الحال في حالة إستثنائية في مدونتنا. ولكن إذا لم تطرح مشكلا خلال حرب الجزائر، فقد أخذت بعد بضعة أعوام دلالة جديدة. وعليه عندما أبدى الجيش الفرنسي سنة 1968 استعداداً للإشراف على عدد كبير من الأفلام التعليمية للجيش في لاهوت فولتا (أصبحت بوركينا فاسو بعد عام 1984)—مثلما قامت بهذا العمل جيوشا مختلفة في بقاع العالم—ولعل حالة فيلم «الكمين» والذي يظهر «الجزائريين» وقد أصبحوا إشكالية: «لن يتم التخلي عنها، لأن العدو التقليدي (FLN) الذي قد يؤدي إلى تفسير سياسي. «[611] وبالتالي صرف على السينما التعليمية رأسمال ليس بالهين والمزعج من أجل تدريب العسكر، في الواقع، نرى بالأمس—في حالة الجيش الضوئي—كما اليوم هذه الأفلام البراغماتية، والتي أنتجت من أجل تعلم بطولات الحرب في سياق أحداث الجزائر والتي تعيد الوضع كاملا إلى سؤال جدوى الدعاية الخاصة بإحلال السلام وإظهار جيشين يحاربان «بشكل حقيقي» وفي ونأخذ المشاهد عميقاً إلى رعب الحرب البسيكولوجية (وقد استخدمت هذه الصور في تحمل المشاق بالنسبة للجنود أنفسهم) وفي عنف لحرب ثورية غير معلنة.

تغريب المجتمع المسلم

في سنة 1954 تغيرت متطلبات الدعاية حول الجزائر فيما يتعلق بتمثيل المسلمين، وذلك في الصور بالألوان الكاملة للأفلام السياحية التي راجت أواخر 1930 وبقي استخدامها حتى عام 1954، لتحل محل تلك، الأكثر

اتساقا مع السياسة الحالية، للفلاحين والعمال البسطاء كما رأينا، ولكن أيضا المنتخبين المسلمين أو قدامى المحاربين في الجيش الفرنسي. فالزمن لم يعد للقبائل، ولكن لاجتماع سكان الجزائر بأكملهم خلف العلم الثلاثي الألوان، من أجل مواجهة أفضل للمعارضة والتأكيد على تغريب المجتمع الجزائري. رغم أنه كان يجب انتظار وصول الجنرال ديغول إلى السلطة عام 1958 لحضور الاعتراف بحقوق متساوية للمسلمين (لاسيما الحق في التصويت) كما أن استخدام النساء والأطفال أخذ دورا رائدا ضمن سياسة الصور للدلالة على بلوغ المسلمين الذين أصبحوا جزائريين ذوي مستوى من الحداثة القادمة من الحضارة الغربية .

نخب مسلمة في تحول

إلى غاية 1958 وخاصة 1959 تجلّت الهيمنة الفرنسية في الجزائر في كل الأفلام وكأنها نعمة لهذا البلد وشعبه، الذي انغمس في حالة من اليأس قبل مجيء الفرنسيين، الذين صنعوا من الجزائري مخلوقا أدنى منزلة أمام الانحناء للإرادة المتحضرة للمستعمر : «لأنه لا يوجد بالتأكيد أي وعي سياسي، ولا أي شعور وطني لدى سكان المناطق النائية (التنقل مشيا والأغاني التقليدية). والمشكلة من كل التواريخ بواسطة الهيمنات الخارجية، فهم لا يعرفون سوى سحق المعاناة الإنسانية بطريقتهم الخاصة وبواسطة أغاني الرثاء القديمة (المنتقاة يدويا أو القطف اليدوي) على الصكوك التي رسمها الفنانون الرومان القدامى قبل ألف عام «(الدفاع عن الجزائر، بروني وبروتو، 1957). وهي حجج تتجاهل كما هي العادة في الدعاية حقيقة المجتمع السياسي في الوقت الذي يعد فيه النزاع مصدر القومية الجزائرية.

منذ القرن التاسع عشر، الذي دمر البنى التقليدية للمجتمع الجزائري الأصلي، عوضت فرنسا زعماء القبائل بقادة تدفع أجورهم وهم الباشاغات والقياد، محافظة بذلك على الصورة الفلكلورية دون أي خطر

يذكر (انظر باشاغا غرداية في ميزاب البلد الغامض، كوتابل،1947)[612] وكسرت مقومات الثقة والقوة الداخلية للمجتمع الجزائري. ومثلت العروض المتعددة لـ» الفانتازيا «، الفرسان الاستعراضيين والجنود الذين يطلقون الأعيرة النارية رموز السياحة، لكن تواجدهم كان أيضا من أجل التذكير بالتراث الحربي للجزائريين لصالح فرنسا بعد انتصارات القرن التاسع عشر (بما في ذلك فانتازيا الجنوب فاسكال Fasquelle 1948).

عقب اكتشاف الحروب الأوروبية، الهجرة والاحتجاجات الاجتماعية رفضت مع ذلك الأجيال الجديدة هؤلاء «الخونة»، والمرابطين والصوفية في المجال الديني، وتحول كل هؤلاء إلى رموز خارجية لقبضة القوة الاستعمارية على السكان المسلمين. ومنذ 1945، كان رد فعل السلطات الفرنسية والجزائرية من خلال الدعوة عبر الأفلام الموجة للشعوب، وليس لشخصيات تم تجاوزها في إطار التمرد الثوري والقومي، ولكن بشخوص جديدة[613] وكذلك عن طريق قدامى المحاربين، والمساعدين (خلال الحرب الجزائرية) والمنتخبين المسلمين الذين كانوا يمثلون أفضل ضمان لفرنسا، وعلى أية حال كان استعمالهم في الدعاية كرموز لـ «الاستيعاب «كما أرادت فرنسا لكنهم رفضوا دوما من قبل الأوروبيين. وفي الإطار الخلفي لـ «الجمعية «التي أرادها الجنرال ديغول، فإن الذين شكلوا أساس «المسلمين المتحضرين «استمروا في تمثيل جزائر تتمتع بالحكم الذاتي ولكن مرتبطة دوما بفرنسا.

استدعاء المقاتلين القدامى الشمال إفريقيين عاد مع نهاية الحرب العالمية الثانية (صورة 65)، عندما تعلق الأمر بقيمة الالتزام لفرنسا في وقت ارتفعت فيه درجة القومية من جهة، والتجنيد لحرب الهند الصينية من جهة أخرى، الأفلام الحربية التي تم ذكرها كانت تبدو وكأنها أنجزت لهذا الانشغال الثاني، لكن بعض الأفلام المدنية الأخرى عادت لتركز على صورة المحارب القديم. عسكري (Este، 1953) موجه خصيصا

لهم العنوان يعني «المقاتل أو المحارب «، والسؤال الجوهري هو كالتالي : «هل تم نسيان رفاق الألم والمجد؟ «الجواب بالفعل سلبي. وعملية تشييد المنازل الموجهة للمحاربين القدامى (دار العسكري، «بيت المحارب») كانت فاعلة قبل حرب الجزائر، لكنه ومنذ 1957 (مع تطور التدخل النفسي والمكاتب 5) انتشرت هذه المنازل بشكل أكثر قربا من السكان في قلب المدن الصغيرة و«لبْلاَدْ» (سيكون هناك مئة). وهي تعمل تحت قيادة جمعية، «الصداقات الإفريقية «، ودار العسكري استخدمت لاسترجاع الصورة المرموقة للمحارب القديم إبان الحربين العالميتين الأولتين خدمة لفرنسا في التربية المدنية، طبعا مع تقديم معاش له وضمان عمل له أو أولوية السكن. فالحرب العالمية الثانية والمعارك التي شارك فيها الفرنسيون والمسلمون «جنبا إلى جنب للدفاع عن الحضارة «كانت هامة لتبرير الحرب ضد أعداء فرنسا بعد 1947 (Biro، 1949).

خلال حرب الجزائر، بقي الناجون منها والمرتبطين دوما بفرنسا بمثابة صور للعدالة و«القانون الفرنسي الجيد». ففي «الظهرة» (SCA 137، 1957)، يظهر لنا مركز استقبال قدماء المحاربين، «الذي يسجل تعاطف فرنسا معهم ومع أطفالهم لأنهم حاربوا وأراقوا دمائهم من أجلها ومن أجل الحرية في جميع ساحات القتال العالمية» ونرى قدماء الحرب يقرأون أو يشربون «ما يستحضر أيام مجد الأرياف»، ويقدم النص لهؤلاء دعوة : «جنود الحربين المسلمين، فرنسا الكريمة لن تنسى تضحياتكم ومعاناتكم واعلموا أنها ستحفظ ثقتكم وولائكم «.وبالمثل في «سلام في الجزائر» (SCA، 161، 1958)، أين أشاد ضابط شاب بـ «محاربي فردان، ومحاربي مونت كازينو» مع صور لجنود مسلمين قدامى فخورين بميدالياتهم.

ألان ميمون، وهو عداء صنف في خانة الأبطال بعد فوزه في الألعاب الأولمبية بملبورن سنة 1956، يمكنه أيضا الاستفادة من ماضيه كمناضل سابق. وفي فيلم قصير عن مجده (ألان ميمون، قيمونت، 1960)، «أنجز

يطلب وبإشراف [614]،SGAA وهو يتسابق في ميدان الماراطون الذي سيجعل منه بطل العالم، استحضرته بعض الذكريات : «أين سبق له وأن عرف هذا الخليط من القلق والتعب، ومن الغبار والشمس؟ آه، نعم في كاسينو ! Cassino «فلاش باك يظهره لنا في هيئة عريف يكون ضحية انفجار لكنه أنقذ من عملية بتر بفضل جراحين فرنسيين. بعد ذلك بقليل، عندما أصبح بطل فرنسا، وجدت له وظيفة : «ونظرا لشهرته، وبسبب الخدمات التي قدمها لقضية العالم الحر من قبل الرامي ألان ميمون، عينه أحد الوزراء كـمحضر «(ليس محضرا قضايا، وإنما شاوش)

SCA 200، محاربي الجبال (1960)، مثّل مرجعية تاريخية لمجد القوات الفرنسية في شمال أفريقيا بسلسة مطولة حول المناضلين القدامى الذين خاضوا مجموعة من المعارك المجيدة في القرن 19 (مالاكوف1855، ويسونبيرغ 1870 ...) والحربين العالميتين. لكن يضاف للمحاربين القدامى الحركى، المرافقين الصحراويين على ظهور الجمال والجماعات الثأرية أو الدفاع الذاتي : «وهكذا تأكدت عزيمة فرنسا والشعوب المسلمة التي لا تلين في الدفاع عن الجزائر ضد المتمردين والبؤس الذين ظهروا حولهم»، استعمل رقم 000 180 مسلم المرتبط بالجيش الفرنسي لـ : «وحدات منتظمة للجيش، حركى، جماعات الدفاع الذاتي، الهجان العسكري، فرق الأمن المتنقلة، وقدماء المقاتلين الأوفياء للألوان الفرنسية الثلاث شكلوا أيضا إجمالي قدر بـ 000 180 مقاتل مسلم[615] الذين انظموا لنا بإرادتهم وحاربوا ضد التمرد، وحاربوا إلى جانبنا من أجل أن تعيش الجزائر وتزدهر في حرية وسلام». 000 180، SCA 196 مسلم (1960)، أعاد أخذ نفس العناصر وأسهب في تضخيمها : «على التراب الوطني، فرنسيو المدينة أو العاصمة والفرنسيون المسلمون الذين يقاتلون من أجل هدف سامي مشترك» وعلاوة على ذلك، إقحام الجماعات الأمنية المتنقلة (GMS)، المكونة من 75 % من المسلمين، وهي استجابة مدنية للجمود

العسكري في الجزائر والتي جاءت بـ(درك البْلاَد، أست، 1958). والنقطة الأساسية لحجة هذه لأفلام المدنية والعسكرية حول الدفاع الذاتي هي أن هؤلاء الرجال لا ينتمون إلى الجيش، ولأن الفلاحين البسطاء والمسالمين لم يعد بإمكانهم تحمل الاعتداءات الجسدية والنفسية لجبهة التحرير الوطني FLN، فقد قرّروا إذن طلب مساعدة الجيش من أجل تكوين خلية دفاع ذاتي أو الدفاع عن النفس وفي عام 1961، فيلم « قصة قرية (SCA 238)» ركز بشكل تام على قضية الدفاع عن النفس ركزت الدعاية على مناخ الحرب غير الناضجة والحرب الداخلية للبلاد وبالتالي حرب الأشقاء (جزائريين ضد جزائريين) وذلك حتى تظهر للرجال الأسس الموضوعية للتدخل الفرنسي، وتسهيل تكوين «الحركة» وفرق الدفاع الذاتي. كل هؤلاء الرجال يخدمون عكس منطلق جنود جيش التحرير الوطني، لأنهم عندما ينظمون إلى الجيش الفرنسي ويقاتلون فيه. يكونون بذلك ومن جهة أخرى الأكثر تمثيلا من المسلمين الذين ينتمون إلى الجيش النظامي، . وعلى هذا النحو يتم استيعابهم تماما لمكافحة الإرهاب وHLL. إنهم يشكلون صورة لنخبة جديدة على مستوى السكان المسلمين، وبذلك يحلمون الوطن بين أيديهم، ولكن سنمضي من الدفاع الذاتي إلى تقرير المصير.

بالموازاة مع هذه النخبة الجديدة التي شغلت أذهان الفرنسيين مع التركيز على فئة الشباب، رغبت كل من السلطات المدنية أي فرنسا والجزائريين في تعزيز الانتخابات والمنتخبين، وكانت قضية الجمعية الجزائرية المنشأة من قبل النظام الجديد لسنة 1947 هي الوصول إلى اختيار منتخبين جزائريين على وجه التحديد. وإظهارهم على الشاشة من أجل تبرير الاستعمار مثل ما هو الحال في «منبع الابتسامة (1948)». وفي «التعليم في الجزائر» (كارلوس، 1948)، الذي أنتج مباشرة بعد تفعيل النظام الجديد، فإن التعليقات وصور النهاية تمجد حق التصويت الذي يفترض أن يكون عادلا بين الأوربيين والمسلمين : «في الإدارات الفرنسية الثلاث المتعلقة بالجزائر، يتمتع

الفرنسيون الأصليون والفرنسيون المسلمون بنوعية المواطنين : يصوتون (البلدية)، وينتخبون رؤساء البلديات، أعضاء المجالس البلدية (المجلس البلدي)، المستشارين العامين (المحافظة)، النواب وأعضاء مجلس الشيوخ (الجمعية الوطنية). من جهة أخرى، ومنذ 1947 اهتمت جمعية لامركزية ومقرها بالجزائر العاصمة بإدارة أموال الجزائر الخاصة تحت إشراف الحكومة والبرلمان؟ هذه الجمعية (صور)، المسماة الجمعية الجزائرية، مشكلة بالتساوي من 60 مندوب فرنسي مسلم و60 مندوب فرنسي الأصل. ومهمتها الأساسية هي التصويت على ميزانية الجزائر» لكن النظام الجديد بقي في الواقع غير متكافئ إلى حد كبير، فنفس العدد من الأصوات منح لمجموعة سكانية غير متجانسة أو مختلفة. والمسلمون ينتمون إلى تسعة أعشار السكان الجزائريين[616]-وهو ما لم يمنع من استعمالهم بشكل واسع في الصورة.

ومنذ وصوله إلى السلطة، استخدم الجنرال ديغول الاستفتاء لإنشاء سياسيته الجزائرية. وعليه يجب تنظيم جزائر الديمقراطية الجديدة، من أجل نسيان شبح الانتخابات المزورة لعامي 1948 و1952. بالطبع، الأفلام التي تحدثت عن حق الانتخاب كانت موجودة قبل ماي 1958، مثل «الجزائر الجديدة» الذي يعد دعاية لقانون فيفري 1958 حيث يشرح للأقدام السوداء[617]، من خلال التذكير البصري بالمعارك التي شارك فيها المسلمون، «هذا المجتمع المجيد والمأساوي الذي يفرض المنظمة الموحدة».لكن الإدارة الديغولية، وبمجرد تجاوز زخم ماي، اختارت القيام بإشهار مكثف للانتخابات، من أجل تشجيع المسلمين، على وجه التحديد وحثهم على الذهاب إلى صناديق الاقتراع، وبالتالي دفعهم إلى مخالفة أوامر جبهة التحرير الوطني، ومنذ جوان 1958، فكر مسؤولو المعلومات في كيفية تلقي أول استفتاء والذي سيجري شهر سبتمبر : «يجب التنبؤ من الآن بأننا سوف نقوم بالشحن لنصنع بطريقة مسبقة الاستفتاء والانتخابات، ويجب إعادة

بعض حرية التعبير (الصحافة والإذاعة)، الاجتماعات والجمعيات في الجزائر. وكل زيادة في الجدل السياسي بين المسلمين الجزائريين من شأنه التأثير بشكل أفضل»[618] وفيلم « فرنسي كامل » (SCA، 157، 1958) يركز في الوقت ذاته على صورة ديغول الوصي ((«لأنه فرنسا «) وعلى جديد الديمقراطية : «بمجيئكم إلى التصويت في الاستفتاء، أنتم تقرّرون مصير أطفالكم «. لكن يجب تطوير التقاليد الإسلامية، التي «لا تتماشى دوما مع متطلبات الحياة الحديثة «من أجل قبول فكرة تحرر المرأة على وجه الخصوص. والأفلام المنجزة حول رحلات رئيس المجلس تظهر باستمرار النساء دون خمار أو غطاء الرأس في 13 ماي كدلالة على تطور المجتمع المسلم[619]، وانعكست الصورة على الأفلام «العالمية «المنتجة من خلال سفارة فرنسا في نيويورك.

واكتست الانتخابات أهمية كبيرة بشكل خاص في الأفلام الأمريكية المنتجة من قبل فرنسا، والتي تمثل ثلثا هاما من الإنتاج، مثل فيلم « De Gaulle's Pledge in Action « (Tangent، 1960) أو « Dateline... « Algeria (Tangent، 1960)، والتي ركزت على عمل المسلمين وخاصة «الاقتراع الحر والسري «.

وبالنسبة للفريق البراغماتي الخاص بالجنرال، فإن الدخول إلى الديمقراطية هو أفضل حجة للتشكيك في موقف جبهة التحرير الوطني والحكومة الجزائرية المؤقتة على المستوى العالمي، واتهامهما بالهمجية التي كانت في السابق حكرا على فرنسا. وبمجرد تحقيق النصر العسكري يمكن بدء الحوار مع GPRA. وإذا قامت الأفلام المنتجة بعد 1958 وخاصة 1959، بإعادة تدوير على وجه التحديد رموز قديمة جدا، ستتمكن من تطويرها بشكل معمق من أجل السماح بانتقال سلس. وفي أفريل 1960، ومن أجل الانتخابات المحلية في الجزائر، كان هدف الحكومة هو رؤية المعيّنين يعوضون بمنتخَبين، وبدلا من إنشاء نخب مرتبطة بالحكومة،

أظهرت الأفلام فرص الوصول إلى الديمقراطية للجميع. والفيلم المبدع لهذا التغيير هو « سي موح سعيد يعرف ماذا يريد... » المنتج من قبل شركة استوديوهات إفريقيا وممول من طرف المفوضية العامة بمناسبة الاستفتاء الأول. موح سعيد سيذهب للتصويت ويعلق بصمت على كل تصرفاته : «إنه وبقلب مضيء سأذهب إلى القرية». فسمح له وصوله إلى البلدية بتمييز كل من يعرفهم والذين تحدوا حظر جبهة التحرير الوطني، وخاصة الأوروبيين : «سأجد حتما كل أصدقائي، الذين هم عقلاء «هذا هو المعلم. لقد أدلى بصوته للتو، أنا سعيد بالتفكير بأن صوتي سيكون له وزن مثل صوته».عندما وضع نتيجة تصويته بين صورة لديغول وتمثال نصفي لـ مريان الذي أعاد لموح سعيد الأمل المتجدد.

وإذا كان الانتخاب قد وضع من أجل تعزيز استيعاب الديمقراطية ونمط العيش الغربي في الجزائر، فإن الرياضة تشكل أيضا جزءا من إستراتيجية التغريب هذه وتجديد المجتمع المسلم وكذا تكوين نخبة. ونلاحظ بشكل واضح في بداية سنوات 1960، ظهور الملفات التي عملت أكثر على البطل ألان ميمون. الذي كان حاضرا في الأخبار، فأصبح ميمون رمزا كاملا لنجاح مسلم ضمن الإطار الفرنسي. فقد حصد العداء، البطل على الميداليات (32 مرة بطل فرنسا، ميدالية ذهبية في الألعاب الأولمبية لملبورن سنوات 1950) كما مثّل فرنسا الاستعمارية أيضا سنوات 1950 في نفس الوقت كشمال افريقية في الاعتراف العام الذي يفترض بناء الروابط بين فرنسا والجزائر فيما احتدمت الحرب بينهما. وتقول إيزبيل بكوش في دراستها حول أخبار قومونت سنة 1956، «إذا تجاوزنا إطار الألعاب الأولمبية، هذا الرجل ليس فقط بطلا رياضيا، لكنه أيضا جزائري عمل لصالح فرنسا وبقي مرتبطا بهذا البلد الذي هو بلده. والسياق الجزائري لسنة 1956 يمنح مفهوما آخر للإعتراف ب ألان ميمون فهو ليس مثالا للرياضيين، إنه نموذج لـ « للجزائري الجيد « الوفي لفرنسا التي عرفت

كيف تكافؤه.» [620] وكان ميمون عام 1959 بطل فرنسي لـ ميشال غاست وسنة 1960- لويس غيغون، وظهرا فلمان قصيران كتكريم ملفت من قبل فرنسا لهذا الرمز، فيما كان البطل في الواقع يشارف على نهاية مسيرته (توقف عن المنافسة سنة 1966)، حيث قدم ميمون للجمهور على أنه المسلم العصري الذي يمكنه وباختياره-لأنه يتعين عليه الاختيار فيما يتعلق بمسألة تقرير المصير-دمج فرنسا أو الجزائر العصرية عن طريق فرنسا.

لكن استعمال الرياضة لم يكن جديدا نهاية سنوات 1950، لأنه شكل منذ 1945 جزءا من الأدوات التي اعتمدتها فرنسا لتقريب الجزائر من أساليب الحياة الغربية، وكانت تهدف هنا أيضا لمحاربة تأثير الإسلاميين الذين يرفضون كل رمز من رموز الغرب باعتبارها شرا. وفيلم « الجزائر أرض البطولات « (1950) يبين أن المسلمين وبالموازاة مع الأوربيين بدؤوا يمارسون الرياضة كهواة أو على مستوى عالي، مثل ما هو حال بلاج الذي يعمل بائعا في متجر للبقالة بقسنطينة لكنه أيضا بطل الجزائر في الـ 100 متر سباحة حرة. وعندما كان يذهب للسباحة، «يبادله جاره، المناضل القديم صاحب 14، تحية صداقة، لأن بيلاج هو فتى المدينة المدلل». كما يحيي أيضا الأطفال، لأنه كان ذات يوم جزءا منهم، وكان يسبح في Rhummel. وحدث الأمر ذاته أيضا خلال الحرب الجزائرية أين عمدت فرنسا إلى تعزيز القطاع الرياضي لسكان شمال أفريقيا، الذين عوضوا الإنسان الإفريقي لما قبل الحرب في أساطير العضلات هذه. بتمجيد الرياضيين الجزائريين، جاعلة من الأرض المستعمَرة مصدرا أو ينبوعا لشباب المدينة أو العاصمة (فرنسا)، وفي هذا الصدد ودون شك فقد كان ينظر إلى الرياضي على أنه الأكثر فرنسية من الجزائريين، لأنه يجلب لفرنسا الألقاب والانتصارات[621] أما فيما يخص فترة ما بعد الحرب فالمسألة تتعلق بالتوفيق بين المسلمين والأوروبيين حول مواضيع التوحيد، وإظهار رفض « القندورة « (سترة من دون أكمام) من أجل السروال القصير. وخلال حرب الجزائر طورت

السلطات المدنية والعسكرية أكثر فأكثر استراتيجيتها لضم المزيد من الشباب إلى مجال الرياضة مع CEMJA وCFJA من أجل تكوين نخبة جديدة مستعدة للتنسيق والتعاون مع فرنسا.

وفضلا عن السياسة والرياضة، يجب تعزيز مهنة ومستقبل الجزائريين من أجل تغيير عميق للمجتمع، فقامت السلطات منذ 1947 بوضع تصور جديد : ذلك المتعلق بالأطر المسلمة. وتم تكوين في بوزيعة وقسنطينة معلمين في مدارس عادية (طلاب مدارس الجزائر 1948 ،Lehérissey)، ثم، في إطار مخطط قسنطينة، بتوفر رغبة في إدخال السكان المسلمين إلى بنايات وهياكل الدولة، وهو ما انعكس ليس فقط من خلال الدعاية وإنما أيضا بخلق العديد من فرص العمل داخل الإدارة. وتحت إشراف ديغول أصبح الهدف واضحا وهو تكوين نخب مستقبلية جديدة للوطن استعدادا لمرحلة تقرير المصير (الحكم الذاتي)، فيلم « غدا الجزائر « المنتج من طرف l'ECA الجزائر لحساب المفوضية العامة، «موجه لسكان الريف، وقد أنجز من منظور مبدأ تقرير المصير الرامي إلى توحيد الجزائر وفرنسا. وتعزبز استقلال الجزائر».[622]. وفي عدد متأخر من برنامج خمس أعمدة في الصفحة الأولى ()«إنهم يراهنون على المستقبل «) ذهب إلى حد إظهار 20000 جندي فرنسي قرروا البقاء في الجزائر للمساعدة في التنمية الاقتصادية لبلد تعلموا كيف يعرفونه.

في إطار تقرير المصير تحديدا، من الضروري وضع سياسة خاصة لتعزيز وتطوير الثقافة التقليدية الجزائرية، مع الحرص على توسيع السياسة، وكان الهدف هو ابتكار تصور شمال إفريقي أكيد موحد وأوروبي، يتمكن الجزائريون من خلاله على حد سواء من إيجاد الأسس الثقافية والمضي في مشروع الحداثة السياسية، هذا التصور يتعلق قبل كل شيء بـ اللطف والحشو التي جسدت في سكاتشات وجمعت في بعض الأحيان في أفلام طويلة (حب، فكاهة وخيال، «قصص للضحك «، موسال وبرات

Mousselle و1962، Prat). كما أن الأساطير الشرقية لم تنس[623]، حتى وإن تم اقتباسها من قبل الغرب (مقبرة الأميرات، موسال 1962، قصر قاسم، برات 1960، Prat)، والموسيقى الأصلية المستوحاة من التقاليد كانت حاضرة دوما لتمثيل شمال افريقيا. لكن هذه الأفلام كانت غالبا عبارة عن تشجيع وتحفيز للاندماج الناجح للجزائريين في المجتمع الفرنسي، على غرار سائق سيارة الأجرة، الشرطي، أو حتى بطل الملاكمة شريف حامية في «الكلمة للشاهد» (Faurez، 1962)، وبعض الأفلام أيضا كانت اقتباس إلى العربية من اللغة الفرنسية، مثل « لا يكذب مطلقا» أو «لديهم التوتر لـ Labiche، و« Le testament » لـ Regnard أو « Les fourberies de Scapin » لموليير. والتقليد الأساسي في الحضارة الشمال إفريقية، يجب أن ينبى دائما على حداثة الحضارة الغربية. ففي فيلم «الأوركسترا غير المتوقعة (كارلوس، 1961)، كانت الحفلة ستفوت بسبب غياب أوركسترا تقليدية. لكن «صديق ابن الدار سينجح (دار العرض) في جمع مجموعة من الموسيقيين الشباب والتنسيق بينهم لتعويض الأوركسترا التي غابت، فصنعوا الكثير من الفرح أبهجوا الجميع من خلال المقاطع الموسيقية الأكثر حداثة المقتبسة من الموسيقى»،[624] اعتمد هؤلاء الشباب على موسيقى الروك والجاز، وهو ما شوهد في بداية الفيلم، ممثلين بذلك مستقبل الجزائر التقليدية الحديثة على حد سواء.

ولو أرجع الأمر للرجال المسلمين لوقف التمرد بقوة السلاح، وبنتائج الانتخابات أو عن طريق الثقافة (وليس بواسطة الدين)، والمحاربة أيضا من أجل استعادة الإجماع في الجزائر، فإن أصحاب الدعاية يعزون الدور الأهم للنساء والشباب من أجل تحقيق: تغيير هيكلي داخل المجتمع الجزائري التقليدي. ومن الصعب حقا العودة إلى الرجال بوصفهم دعامة المجتمع المسلم وآباء حقيقيين لنقل التقليد للانخراط في إصلاح حقيقي. ويمكننا رؤية النتيجة المحققة من قبل وسطاء العملية البسيكولوجية، داخل

الجيش كما الحياة المدنية بين رجال كُرسوا لإعادة التأهيل السياسي (بالعودة إلى وحدة المسلمين) والاقتصادي (تطوير العمالة) وكذا نساء مكرسين لتحديث المجتمع. وعليه سيكون للأطفال الحق في الاستفادة مستقبلا من أسس جديدة للمجتمع الجزائري الذي أريد له أن يكون أو سعى لتحقيقه الفرنسيون لكن مع مواصلة آبائهم للمهمة بطبيعة الحال.

النساء، المراهقين والأطفال : للجمهور الجديد

خلال القرن العشرين، كان وضع المرأة في المجتمع المسلم بعيدا جدا عما تعيشه المرأة الغربية.[625] وبعد 1945، استخدمت بعض الأفلام من أجل التسلية أشرطة أو كليشيهات جد قديمة تتعلق بالمرأة الجزائرية، في آن واحد كموضوع جنسي» انتشرت بسرعة لكنها سرعان ما تلاشت» كما استغلت لتقديم العرفان للمرأة ()»الاستخدام الرشيد لعمل المرأة») (بلاد القبائل، برنارد. 1947 ،Bernard). وفي فيلم « على طريق بلاد القبائل (الأنباء الفرنسية 1947)، كان تسليط الضوء على «صلابة التربية» لامرأة مسنة تحمل الأحمال. لكن وبعد 1947–1948 أصبح الأمر عكس ذلك يتعلق باستعمال الصور للتنديد بمجتمع متخلف.[626] ومن اقترح أو عرضت على النساء الجزائريات صورة لنمط حياة غربية، وهو الخاص بالمرأة الفرنسية، مثل ما يلاحظ في «من اليدوي إلى الآلة أو الروبوت «(كولوين–مالفيل، 1950)، الذي ظهرت فيه الصناعة (الشمال إفريقية لفنون التدابير المنزلية (صحون، كؤوس، الأواني إلخ.) من أجل الإشهار للشركات المحلية وكذلك بغرض تطوير ذوق النساء المسلمات فيما يتعلق بالسلع المصنعة. ولاحقا، في «مدينة في الشمس، كارلوس 1959)، إذ سمح مخطط قسنطينة بإظهار نساء / أمهات بسكنات جيدة وتجهيزات أفضل.

وركزت كل خطابات السمعي البصري على ضرورة مواءمة وضعية المرأة في الجزائر لتلك التي تعيشها المرأة الفرنسية. وفي فيلم «أخصائية

اجتماعية في الجزائر (كولسن–مالفيل، 1949)، تم وضع مخطط رئيسي للفتيات والنساء المسلمات : «إن طموح معلمتهم كان التوصل إلى تحقيق نموذج حقيقي من ربات البيوت والأمهات». وما جاء في التعليق هو أن الفتيات دوما مهمشات مقارنة بالصبيان داخل الأسرة المسلمة التقليدية، وعليه كانت التفاتة النساء الفرنسيات تهدف إذن إلى غرس أسلوب الحياة الغربية لدى الفتيات لمحاربة النموذج الأبوي الطاغي على المجتمع المسلم التقليدي، مع أن الأمر لا يتعلق سوى بتحريرهن من قيد تلوى آخر، وإلا أن هذا كان حصريا أيضا بالنسبة للمرأة مقارنة بالرجل. وتعليمهن قبل كل شيء تقنيات حرفية (النسيج، الخياطة ...). أما التعليم المدرسي فركز على الفنون المنزلية، لجعل النساء المسلمات طباخات، وربات بيوت من الطراز الجيد أو حاضنات، أو حتى فنانات وحرفيات : «يجب أن نعجب بصبرهن وكرمهن «(تلاميذ مدارس الجزائر، 1948 ،Lehérissey). وكان الهدف واضحا وهو تقديم الفتيات الجزائريات : «اللواتي يصبحن غدا في بيوتهم كأفضل حاملات للغاية الفرنسية «(على طريق القبائل، 1946) وعليه يتعلق الأمر بجعل المرأة التي تكرس كل جهودها لخدمة الزوج في صورة المرأة الفرنسية لسنوات 1950 و1960 التي لا تزال تعتبر صورا نمطية للمرأة

تغيُر وضع النساء في الجزائر تم تحت الرقابة الإدارية، التي سمحت للنساء بأن يصبحن «مساعدات تقنيات للممرضين المسلمين «، ممرضات وفيات وهو ما نراه غالبا في الأفلام الصحية. كما حصلن أيضا على فرص التحول إلى قابلات أو أخصائيات اجتماعيات في الجزائر (كولسن–مالفيل 1949)، معنى ذلك ممثلات ذات أهمية بالغة لفرنسا الحضارية «. وخلال الحرب، المساعدات الصحيات والاجتماعيات في الأرياف (ASSRA) اللواتي شاركن في تقديم المساعدة الطبية المجانية (AMG)، وكذلك ممثلات المرأة في الشؤون الجزائرية (AFAA) دخلن في اتصال

مع جنود SAS، كنّ جد مفيدات في عملية ربط الاتصال والدعوة لتفعيل دور المرأة من خلال الصحة وكذا الشؤون الاجتماعية. وبعد CEMJA (مركز تدريب المعلمين أو المدربين للشباب الجزائري) Issoire لـ الموجه لرجال الجزائر، تم إنشاء مركز CEMJA بمدينة Nantes للنساء الشابات، من أجل تكوين معلمات التدبير المنزلي داخل منازل النساء الشابات في الجزائر أيضا.

ومع تفعيل المكتب 5 في الجزائر، أصبحت المرأة مثل الأطفال جمهورا ذا أهمية خاصة. ومن أولى القرارات التي اتخذت من قبل القيادة في الجزائر هو إنشاء هيئة عسكرية خاصة بالنساء مكلفة بالمتابعة الطبية للنساء الجزائريات وأطفالهن. ويتعلق الأمر بفرق طبية-اجتماعية متنقلة (EMSI) تابعة للمكتب 55 تهتم بالتدخل النفسي بالقرب من السكان. وبفضل EMSI، التي شكلت نقطة اتصال هامة مع النساء، لأن الأمر يتعلق بتوجيه تطور المرأة عن طريق تعزيز التعليم النفسي، الذي أصبح ممكنا بفضل التوغل في خصوصية المرأة، والممنوعة عن الرجل وبالتالي عن الجيش الفرنسي. طبعا مع الاهتمام بمعالجة أمراض النساء، والأطفال وكبار السن، كما قامت فرق EMSI بربط الاتصال وجمع المعلومات القيمة. وفي 1957، SCA 137) Le Dahra)، المنطقة الجبلية بين العاصمة ووهران، قدمت الكثير من النساء لرؤية فرق EMSI لـ DB 15،» بوجوه مكشوفة، مبتسمات وفرحات بالتحرر من البؤس الذي فرض عليهم بالقوة من قبل الفلاقة «، وكان تحرر النساء الجزائريات موضوع فيلم بأكمله، SCA 191، النساء (1960)[627] هذا الفيلم حاول رسم لوحة شاملة عن وضعية النساء في الجزائر، والحجة كانت الآتية : امرأة متحضرة تحكي بالكتابة والصوت لأمها عن يومياتها في الجزائر في محاولتها لتكون جزءا من فرق EMSI بمساعدة امرأة مسلمة شابة.

وفيما يتعلق بالنساء وعن طريق عمل فرق EMSI تم تعزيز الصحة للسكان والتي جسدت في الأفلام العسكرية. في SCA 129، عودي سريعا يا طبيبة[628] (1957)، العمل السلبي لجبهة التحرير الوطني ظهر مجددا مناقضا للعمل الإيجابي للجيش والنساء الممرضات «من أجل إنقاذ شعب بائس «. وبطلتا الفيلم، فيفيان وزورا (مجددا ثنائي فرنسي–جزائري)، تتقاطعان في البلد: «لا شيء يستطيع ولا يجب أن يوقف إرادتهما اللامحدودة «.فهما بمثابة الأخوات بالنسبة للنساء الفقيرات ومثل الأمهات بالنسبة للأطفال: «وستبقى ابتسامة كل أطفال الجزائر، التي ستحتفظان بها طيلة حياتهما في قلبهما ذكرى غالية على الشابتان الفرنسيتان من فرنسا والجزائر، اللتين اتحدتا وقبلتا بحياة صعبة ومرهقة من أجل تقديم يوميا لكل من يعاني صورة عن اللطف والكرم، وهي الصورة الحقيقية لفرنسا» فوجود الوصاية الفرنسية من خلال نساء مثل فيفيان يضمن أمن السكان.

عقب ماي 1958، قررت المجموعة الجديدة التي وصلت للسلطة الاستفادة من جميع العناصر الجديدة في الوضعية الجزائرية، لذلك يجب تفسير مشاركة النساء المسلمات في المظاهرات التي أوصلت الجنرال إلى السلطة كمكسب للشعور بالرضا بالنسبة لفرنسا، لأنه وبفضل التعليم تمكن النساء من التشكيك في آداء المجتمع الجزائري المسلم. والكثير من الأفلام أنتجت من أجل النساء الجزائريات بحد ذاتهم. وما بين 1958 و1962، ستعرف صورة المرأة المسلمة تطورا في الأفلام، كما هو الحال بالنسبة للأطفال، وسيكون على وسائل الإعلام استخدام العوامل الاجتماعية الأكثر طبيعية لنبذ الثقافة المسلمة التقليدية من أجل الحداثة الغربية التي تنادي بها فرنسا. وهاذين الاثنين «الجماهير الأهداف»، التي تربطهما روابط قوية (الأمومة، التعليم، الصحة)، تشكلان رمزية قوية لمستقبل الجزائر.

استفادت هذه الانتاجات كلها (نساء القبائل يجب أن ينتخبن، النساء المسلمات في المدن يجب أن يصوتن، المرأة نعمة الله، Alexandre، 1958، Falling Veil، Tangent، 1960)، من الموجة الشعبية ل 13 ماي من أجل الترويج للأفكار الجمهورية الداعية إلى المساواة بين الرجال والنساء والمعارف الانتخابية، والتي لم تكن في السابق من أولويات الحكومة في الجزائر[629] لأن «نساء الجزائر فكرن ولأسباب منطقية في عدم البقاء في منأى عن هذا التقدم» (الجزائر الشقيقة 1958). واستخدمت هذه الأفلام المنتجة وسائل سبق ذكرها في أفلام أخرى مدنية أو عسكرية حول صورة المرأة، لكنها تقوم بالدعاية من أجل «نعم «لاستفتاء سبتمبر، بإظهار إمكانية تحقيق حياة جديدة للمرأة المسلمة. كما أنها انتجت أيضا بطريقة مماثلة ل من أجلكم النساء الجزائريات (FT، 524، نسخة عربية) الذي ركز بالتوازي على الحياة الصعبة للنساء قبل الانتخاب (أعمال الحقول، الطبخ التقليدي في الأفران، منازل هشة أو متهالكة)، والحياة الجديدة الساحرة والمبهجة بعد التصويت(هدوء داخلي، عائلة سعيدة، طبخ عصري، مياه جارية، بناء منازل صلبة، ضوء كهربائي، هاذين القطبين لحياة النساء، «قبل وبعد «، تخللتهما لقطات لنتائج التصويت تدور على خلفية سوداء. ونسجل عددا قليلا من بطاقات المصوتين بـ «لا «(حمراء يعني داكنة بالأسود والأبيض) مختلطة ببطاقات «نعم «، البيضاء التي كانت تتساقط كالثلج على وقع موسيقى الانتظار والتأهب.وصور نساء غير محجبات في أحداث ماي 1958 في منتدى العاصمة وكذلك للجنرال ديغول الذي أتم الصفقة، وكان واضحا مشاركة المرأة في هذا التصويت.

مع نهاية الحرب وتسليط الضوء على المرأة الجزائرية، أصبح ممكنا رؤية مشاركة المرأة في مهام كانت حكرا على الرجال في السابق. وفي موضوع حول الدفاع عن النفس في أول مجلة الجزائر-الصحراء (1960)، تم مراجعة مكانة المرأة بناء على مشاركتها في الدفاع عن النفس : «وهذا

يؤكد أن هناك شيء ما تغير في الجزائر. لأنه سابقا كان الرجل وحده ينال شرف حمل الأسلحة النارية. لكن اليوم، لا أرى لماذا المرأة الجزائرية وبعد تحررها لم توضع على قدم المساواة مع الرجل، وهذا يمنحها ميزة المشاركة في حماية السلام»، كذلك، «المجاهدات «ليس لديهن شرف تمثيل النساء في القتال، وأنوثة المرأة المسلمة تتجاوز بحصولها على السلاح. تحرر آخر للمرأة : رفض الزواج القسري، موضوع صعب عولج في مجلتين مصورتين أنتجتا لصالح المفوضية العامة سنة 1961، une parabole «شرقي «ووضع «ملموس «،، يسمح بالوصول إلى نتيجة ذات فائدة حقيقية للتشريع الجديد في الزواج بالنسبة للنساء اللواتي لن يكن مجبرات على قبول الزيجات المدبرة، وهي واحدة من العناصر الرئيسية في التقاليد المسلمة والقرآنية.

في المجموع، يستخلص من هذه الأفلام شعور واضح بأن تحرر المرأة المسلمة يتم وفق حاجات الدعاية، وقبل كل شيء على الانتخابات. فالنساء والفتيات تم الاستثمار فيهن في المهمة الحضارية لفرنسا،النظافة والأسرة في المقدمة، قبل الوصول إلى تجسيد الجزائر العاملة، تندرج ضمن اقتصاد قريب من الاقتصاد الفرنسي، والحريات التي اكتسبها النساء في السياق الحربي ستكون مدتها قصيرة، فالاستقلال وجبهة التحرير الوطني خفضاها إلى مستويات دنيا.

لكن بالإضافة إلى النساء اللواتي استخدمن على وجه التحديد لأغراض سياسية وانتخابية منذ 1958، فالأطفال والمراهقون العرب والقبائل أيضا كانوا جزءا من الخطاب التقليدي للدعاية الفرنسية، على غرار قدماء المحاربين. وهم حاضرون في عدد لا يحصى من الأفلام قبل وخلال حرب الجزائر من أجل الاستفادة من سندات الانجازات الفرنسية في الجزائر. وإذا كن النساء والفتيات متواجدات في الأفلام من أجل تحريك صورة الأمومة

والصورة المستقرة لجزائر حديثة مرتبطة بفرنسا وكأنها شقيقة كبرى، فقد استخدم الأولاد والمراهقون للتعبير عن القوة والحركية لجزائر ديناميكية بقيادة فرنسية نحو الاستقلال. بطريقة رمزية، ولكن دائمة، والمسلمون الناضجون هم أيضا غالبا ما ينحدرون إلى مستوى الأطفال : لأنهم لا يعرفون كيفية الحفاظ على وطنهم، فالفرنسيون من يقومون بتولي هذه المهمة.[630] تاركين للكبار هذه الصورة، ما يجعل من الصعب على الأطفال والمراهقين تولي مهمة البلاد بقوة وفهم المجتمع الحديث.

الصورة المحورية التي تحدد مصير شعب بأكمله، واستخدام الشاب الجزائري في الأفلام لتسليط الضوء على المدارس التي أنشأت في الواحات أو بشكل عام كل البناءات التي أنجزتها فرنسا.[631] وإلى غاية الحرب العالمية الثانية، وضمن أيقونة «مشاهد وأنواع» الجزائر الاستعمارية، ظلت صورة الطفل والمراهق الجزائري شائعة وغامضة في نفس الوقت مثل حالة المرأة المسلمة. فصورة الشاب الجزائري على البطاقات غالبا ما تكون أقرب للأنوثة. فالسائح وهو يتجول في شوارع المدينة، يبقى مشدودا إلى «ياولاد»، هؤلاء الشباب العرب أو القبائل الذين يعيشون بذكاء ويعملون كعتالين ومنظفي الأحذية، وبعد 1945، بدأت الدعاية الفرنسية تعمل بشكل مغاير، وفخورة بتحويل صورة يا ولد، منظف أحذية (نشاهد أطفالا صغارا ينظفون الأحذية في بوزريعة 1950، أو في وهران 1947)، متسولا وبالمناسبة لصا (قنبلة رميت داخل سوق)، إلى صورة طفل متمدرس أو مراهق توفر له السلطات الفرنسية ورجال أعمال الجزائر حرفة واضحة. وفي مواجهة هذه العمليات المستحسنة والمجانية، أصبح الأطفال رمز المجتمع الريفي الفقير، ومن الصعب إطعام وإسكان شبابه، وبالتالي كان من الضروري تواجد فرنسا من أجل المرور من «العصور الوسطى» أو «العصور القديمة «(الحصاد سيكون جيدا، 1949 ،Croses) إلى «الحضارة «الفرنسية.

ما لاحظه أصحاب الدعاية هو قبل كل شيء الحياة التي تنبعث من هؤلاء الأطفال على الرغم من أن كل شيء يدفع باتجاه البؤس. ذكاؤهم المميز، «ذكاء جد حريص، يشمل كل الجوانب» (service de l'Algérie، ؟ Pol، 1958) فهؤلاء الأطفال المسلحين بالطاقة «حريصين على التعلم» (قافلة إلى الهقار، Mahuzier، 1948)، و« l'intelligent et franc visage de ce petit Français musulman» هو «وعد لمستقبل جزائرنا الفرنسية الجميلة» (مزارع الجزائر e، Croses، 1952). في هذا الفيلم حول الزراعة، لا يزال الطفل بمثابة كناية عن مجتمع يدفع نحو التحول تحت حكم فرنسا. والأطفال هم أيضا ممثّلون حديثي الولادة، «عبارة عن مشتلة حقيقة للفنانين، تتطلب النظر إليها على طبيعتها، كنعمة أحيانا، العرب، أطفال صغار خاصة، يوظفون في الأرياف «دوار» الأكثر تخلفا، ليتم إظهارهم في مقاطع الأفلام التعليمية، يلعبون دورا جد صعب أحيانا»[632]، فحيوية الأطفال الجزائريين كانت في الواقع عاملا هاما للدعاية الفرنسية، وخاصة من أجل تطوير المدرسة في الجزائر. حيث يتم استخدام الأطفال في كثير من الأحيان لحمساهم، لطاقتهم، لابتسامتهم، وتعليمهم أو لأا، وذلك باستخدام لقطة تصوير مكبرة، أو contre–plongées على هذه «القوة الحيوية «للجزائر.

ولكن تم استغلال عدد الأطفال، في معالجة موضوع تمدرس الأطفال المسلمين : «كان اكتساحا حقيقيا للأطفال [...] لا يجب تركهم في الشارع، يجب تبنيهم، تبنيهم، تبنيهم «مدارس الجزائر، Lehérissey، 1948). كما استخدمت أرقام عدد السكان كإشارة إنذار، بفضل العديد من الرسوم المتحركة، فهؤلاء الشباب هم في نفس الوقت بمثابة أمل ومشكل لفرنسا. ونذكر بالمناسبة أن معدل المواليد مرتفع بضعفين لدى المسلمين مقارنة بالأوروبيين. والمشكل المطروح يتعلق في الغالب بمستقبلهم، على الرغم أنه قبل 1954 الأطفال الجزائريين كانوا يقومون بعمل مضاعف،

فاستخدموا في الدعاية المدرسية وفي نفس الوقت استعملوا في المصانع أو المناجم ما يظهره دون تنميق ودون سخط فيلم ثراء ما وراء البحار : الفوسفات الجزائري (Faux، 1950) : «الأطفال الصغار ينزعون الأجزاء العقيمة المعروفة بسهولتها» وعلاوة على ذلك، يجمعون البرتقال، الزيتون أو التمر مثل ما هو الحال في أصابع الضوء (كولسن–مالفيل، 1948) أو الجزائر الصحراء. ولا أثر للطفل الأوروبي في عالم الزراعة أو الصناعة، ما يترك المجال للمقارنة بين الفارق في المعاملة بين الطبقات والأعراق في هذه الفترة : «عربي «صغير لا يمكنه ذكره، إلا إذا كان مفيدا في الخطاب الجمهوري حول العدالة، في حين أن حق الأطفال محفوظ في فرنسا.

بعد 1954، صور الأطفال الجزائريين لم تعد تظهر في المصانع، ولا حتى في جمع التمور، ولكن فقط وهم يتابعون دروسهم في المدارس برفقة الأطفال الأوروبيين. والمراهقين من جهتهم تكونوا غالبا ليصبحوا متدربين ومن أجل رؤيتهم في المصانع، وحصلوا بذلك على تكوين أكثر إنصافا، حتى وإن كان حضور المراهقين الأوربيين نادرا (أو على أي حال كان واضحا) وعليه : يمكن ملاحظة الوجه الإنساني للمجتمع الاستعماري الذي يعاني في نفس الوقت من البطالة والاضطرابات الاجتماعية. فترة 1958–1959 شكلت مرحلة هامة في تمثيل الأطفال الجزائريين، الذين تواصلت عملية استغلالهم لكن لسبب أعلى وأكبر هو أن الجنرال ديغول قرر دفع حصة أكبر للسكان الأصليين للجزائر على حساب السكان الأوربيين ما غير وضعية الطفل. وأصبح بإمكان التلميذ البسيط «التمدرس» وتلقي المعرفة، وأصبح رمزا لمستقبل الجزائر. فيلم مخطط قسنطينة (Leduc، 1960) استعمل صورا على خلفية HLM : «مخطط الجزائر ولد من هؤلاء الأطفال «وفي نهاية رحلته الاستكشافية للبحث عن الجزائر الجديدة، المخرج–الراوي للفيلم قدم نقطة إيجابية حول كل

عمليات إجراءات فرنسا : «قلت أن مخططا يجب أن يكون هذا : شيء مما يحلم به الكبار لأطفالهم.

تغيير هام، ترافق مع صورة النساء الجديدة وبشكل عام بالنسبة للديمقراطية في الجزائر. الحمل الثقيل بالنسبة لطاهر، الطفل الصغير الذي شارك في المدن الجديدة (SCA، 183، 1959)، لتمثيل مجازا بناء الجزائر الجديدة (صورة 24 و25). في الخطابات والصور، تطور العمران هو أيضا تطور المجتمع الجزائري، المكون من مليون طفل مثل طاهر الذين أصبح بإمكانهم وبفضل مخطط قسنطينة الإلتحاق بمدارس جديدة (لأن طاهر تلميذ جيد) وكذلك الالتحاق بمراكز تعليم جديدة. وتزامنا مع مخطط قسنطينة توقعت السلطات فشل التمدرس في فيلم Des écoles pour l'Algérie، (الأخبار الفرنسية، 1960)، لأنه إذا كان يتم تعليم الأطفال الأوروبين بالكامل، فالعملية لا تشمل سوى نسبة قليلة من أطفال المسلمين المهمشين، وإعادة هيكلة نظام التعليم يجب أن يسمح للصغير ياولد بالالتحاق كغيره من أصدقائه من الأقدام السوداء أو المتحضرين بـ «مستويات المعرفة العليا» ودخول المدرسة الابتدائية، المتوسطة، الثانوية ثم الجامعة. مثل ما يقول التعليق «أرى هذا الرجل الصغير «دخل مثلا المدرسة التقنية، ويختتم الفيلم على صورة هذا الطفل من الخلف وهو يمشي باتجاه مصيره، بسلاسة مع مختلف المؤسسات التعليمية العامة الجمهورية.

ويحضر الأطفال بقوة في الأفلام الحربية (SCA 157، Français à part entière، SCA 133، Enfants de troupe nord-africains) لكنهم يتم استغلالهم بشكل اقل من المراهقين، حيث يستعملهم الجيش كسلاح حقيقي للدعاية. فالجيش في الواقع موظف محتمل بالنسبة لهم، كما يكتشفون عن طريقه الفخر بالعلم الفرنسي في الجزائر. حتى أكثر من الأطفال الذين لديهم أهمية رمزية، المراهقين وصغار الرجال الجزائريين تم اعتمادهم من قبل الجيش منذ SAS ومنذ العملية النفسية عام 1956. فهذه

الأفلام تقوم إذن بالإشهار لبرامج جديدة تعرض على الشباب من قبل المدارس المهنية أو المتخصصة سواء مدنية أو عسكرية . SCA 158، Les jeunes bâtisseurs، المنتج سنة 1958، الذي يدور حول مدرسة إطارات الشباب البناة : شباب يمارسون الرياضة، يتعلمون التفكير، يحضرون المحاضرات والجولات المصحوبة بمرشدين صناعيين مثل السدود. وبعد تجمع أمام النصب التذكاري للموتى بالعاصمة، يظهر النص للمشاهد ليذكره بـ 4 مليون شاب يعيشون في الجزائر «أنظروا إليهم، افهموهم، إنهم مستعدون للإعادة من القلب صرخة الشباب البناة : أولا النضال من أجل بناء جزائر شابة، جديدة وفرنسية».

SCA 159، شباب القبائل Jeunesse de la Kabylie، لـ 1958 يهتم أيضا بالرجال الصغار تماشيا ومتطلبات الحضارة الفرنسية، ((«من خلال الأخذ من أيديهم الحلقات المفقودة من سلسلة مكسورة، فوجدوا حضارتهم الغربية»)) وأعمال الصناعة والحقول بصوت الأغاني : «نريد السلام، السعادة، نصطاد الخوف، الرعب، في كل مكان نحقق العدالة». من أجل دمج الشباب المسلم في المؤسسة العسكرية وداخل المجتمع، مع مواصلة حماية الحالة النفسية للمراهقين، وفتح العسكريون تكوينا داخل مركز تدريب المعلمين للشباب الجزائري(CEMJA)، المنشأ في جويلية 1957 والخاضع مباشرة للمكتب الخامس. SCA170،مدرب الشباب الجزائري لسنة 1959، قدم في الواقع دور الهيكل.

مراكز عسكري أخرى للتدريب رأت النور لتأطير الشباب بالإشراف ومنحها إطارات جديدة، لاسيما في مصلحة تكوين شباب الجزائر(SFJA)، وتتكفل أيضا بداية من ديسمبر 1958 بمراكز الرياضة التي وبمراكز التكوين المختصة(CFJA).. SCA211، مهنة رجل، المنتج سنة 1960 يوضح أن «المشكل الرئيسي للجزائر الحالية وخاصة لجزار المستقبل هو الزيادة المعتبرة في النمو الديمغرافي للسكان. وما يقرب من نصف السكان تتألف من

الشباب تحت سن 21 سنة «.وبفضل مخطط قسنطينة 80000 ألف فرنسي مسلم ينزلون سنويا سوق العمل يمكنهم إيجاد عمل إن كانوا حاصلين على تكوين. «ويتعلق الأمر إذن بالتثقيف، التكوين السريع لهذا الجيل الصاعد حتى تعرف في جزائر حديثة ومتجددة حياة إنسانية حقيقة «

فالرجال الصغار وبعد تربيتهم في المدارس وتدريبهم في الورشات أو نادرا في الجامعات (مدارس للجزائر، ...Dateline، 1960، Este، Tangent، 1960، Algeria، وخاصة، ،Le vaisseau sur la colline، 1959، Marcilly، المنتج من قبل DGGA لصالح الجامعة الجزائرية، أين تجسد المزج العرقي والاجتماعي إلى حد كبير) وهم المالكين الوحيدين لهذه الصورة للمسلم «المتطور «، المرفوض من في عالم الرجال بعد انهيار النخب المسلمة. كذلك يكمن ملاحظة أن هذه الصورة جاءت للاعتراف بالتمييز بين الرجال الذي يحتمل أن يبقى خطيرا، لأنه غالبا ما يدخل المعركة ضد فرنسا، والمراهقين الذين يمثلون على العكس الأمل الذي تحمله فرنسا في جيل جديد تجاوز فكرة الحرب ضد القوة الاستعمارية لقبول فوائدها.فهي إذن قبل كل شيء صورة الشباب الذي دخل عالم الشغل عن طريق السلطات المدنية أو العسكرية.

الأطفال بالنسبة لآبائهم لهم دور في نهاية الحرب في تطوير الثقافة الإسلامية التي بقيت إلى حد الآن تحت الضغط. أو ضيق الخناق عليها. في 1962 ،De bons petits diables(Carlus)، الطفل، جلول، سينظم حفلا مع أصدقائه لتمويل حلم جده، الراسخ في واجبات كل مسلم «أرى أنني وصلت آخر أيامي دون أن أتمكن من تحقيق ما وعدت نفسي به، لقد وعدت نفسي بالحج الى مكة المكرمة ![633] «بعد تنظيم الحفل، والحفل نفسه، الذي تضمن مقاطع غنائية تذوقها الجمهور، وأخيرا «المعجزة «النهائية : الحفل لم يسمح له بجمع المال الكافي لشراء تذكرة الطائرة، قرر مدير إير فرانس القيام بالتفاتة خاصة وأكمل المبلغ المتبقي من سعر التذكرة.

وباستطاعة الجد أخيرا الذهاب إلى مكة، وهذا ما يؤكد العودة الممكنة لمعالجة قضايا الدين الإسلامي في سينما الدعاية الفرنسية. وعلى نفس نمط «التمثيلية الموسيقية «مع Les oiseaux dans la cité (كارلوس، 1961) استعملها الأطفال للدلالة على الهدوء بين والتعايش بين المجتمعات. في حين أن الجنرال ديغول قرر تقرير المصير، يظهر الفيلم (مثل تلك المذكورة في الأدب الجزائري أو Les oliviers de la justice للكبار) أهمية إيجاد بعض الهدوء والتعايش بين الشعوب هنا : الجزائري الصغير وكذا الأوروبي الصغير يغنيان معا بالفرنسية والعربي، وسط ديكور ملون، أغاني تقول ملخصاتها : «أصدقاء، على الطريق نكون دوما أصدقاء، نكون دائما متحدين «في» التعاون «بين جزائر المستقبل المستقلة وفرنسا يسير على خطى التجسيد.

الفصل الرابع

تطور إعلامي

إنّ الفيلم الذي انتهى تصويره ليس بالضرورة فيلم شوهد. فالعديد من الأفلام «الجزائرية» (ليس فقط باللغة العربية) لم تعرض أبدا أمام الجمهور المعني بها سواء في الجزائر أو فرنسا. وهذا الأمر لا يطعن أبدا في حقيقتها أو فحواها المحدد من طرف واحدة أو العديد من الهيئات الحكومية أو حتى بعض الشخصيات الخاصة، بغرض الترويج لناحية معينة من الجزائر، ولكن هذا الوجود المادي وحده بالنسبة للمشاهد في أيامنا هذه غير كاف ولا بد وأن يُحفز الباحث على طرح أسئلة حول توزيع هذه الأفلام. وهذا ما يفسر أهمية العناصر التي هي للأسف نادرة والتي تسمح بتخيل مصير فيلم معين، وبالأخص فيلم الدعاية والذي كانت له أيامها صفة غامضة في حد ذاته. في إطار هذا البحث تحثنا أهمية العروض غير التجارية بالجزائر وكذلك بفرنسا وبالخارج إلى التفكير من جديد في العلاقة الموجودة بين استثمار الدولة والهدف الحقيقي من وراء هذه الأفلام.

وهذا هو التفكير ذاته الذي حث السياسيين على التفضيل السريع للتلفاز، الذي أصبح منذ ذلك الحين مهما في السياسة الإعلامية لفرنسا بتلك الفترة. وبالمقارنة مع الدعم السينمائي الوحيد الذي يبقى توزيعه عملا معقدا وغير أكيد فإنّ التلفاز وسيلة إعلامية جد مفيدة، فهو يسمح بتمركز توزيع المعلومة وهذا هو الأمر الذي أثلج قلب شارل ديغول وفريقه. فضلا عن التحكم في الخطاب المضمن في البرامج التلفزيونية (يسير الراديو والتلفزيون الفرنسي وزير الإعلام، وهو تابع بدرجة كبيرة فيما تعلق بالجزائر للمؤسسات الجديدة التي أنشأها الجنرال من أجل التكفل بالمسألة الجزائرية في فرنسا) إضافة إلى العدد المتزايد للمشاهدين، فالفيلم الذي يُعرض على شاشة التلفاز يصل في الوقت نفسه إلى أماكن مختلفة لعدد معتبر

من المشاهدين (على الأقل بفرنسا لأنّ الوضع في الجزائر مختلف قليلا). وهذا ما يفسر إخراج العديد من الأفلام التي أخرجت خصيصا لهذه المؤسسات والتي تُخيلت من أجل عرضها في الصالات (داخل الشبكات التجارية أو غير التجارية) كما على شاشة التلفاز.

في إطار هذا الفكر لوسائل الإعلام الجديدة كانت تصور «العلاقات العامة» مركزيا، نشرها في أوساط المؤسسات الفرنسية مختصون تكونوا بالولايات المتحدة المريكية والذين وجدوا في أزمة الجزائر فرصة لاختبار مدى نجاعة هذا النوع من التواصل الثوري بفرنسا «على أرض الواقع». وعليه أوجدت طريقة لصالح السياسات الجزائرية للجنرال ديغول لإخراج الخطاب السياسي المتمركز حول معلومة من المفترض أنها «موضوعية» (وهي في غالب الأحيان كانت تشتريها الدولة) وحول استعمال عقلاني لمجمل وسائل الإعلام (الصحافة، الراديو، السينما، التلفاز). إنّ هذا التنظيم القوي للدعاية هو الذي سيسمح بالتمرير الجيد لفكرة الانفصال بين البلدين في أوساط الجماهير المختلفة في فرنسا وفي الجزائر.

توزيع أفلام الدولة

أفلام غابت عن صالات السينما الفرنسية : إخفاق واضح

كانت الرقابة تضرب بشدة خصوصا بالجزائر. لا تتوافق الحقيقة والخيال مع الصورة التي تريد الدولة أن تقدمها عن التزاماتها بالمقاطعات الجزائرية[634]. وبالرغم من ذلك فإنّ كانت الأفلام لا تعرض بالضرورة على المشاهدين فذلك لأنه يوجد نوع آخر من الرقابة والتي لا يمكن تسميتها بهذه التسمية لأنها تصدر من المهنة إلسينماتوغرافية في حد ذاتها. إنّ الأفلام حول الجزائر وبالأخص الأفلام القصيرة التي أنتجتها الدولة جزئيا أو كليا وحاملي التأشيرات لا تجد دائما طريقها إلى صالات السينما، كما تدل على ذلك هذه الرسالة التي كتبها الأمين العام لشركة الأخبار الفرنسية إلى أحد أعضاء مجلس الدولة في الوقت الذي مر فيه على حرب الجزائر سنة واحدة :

أرسل إليكم مرفقا بهذه الرسالة قائمة الأفلام الوثائقية التي تخص l'AFN والتي أنتجتها شركتنا خلال العشر سنوات الماضية. وكما أشرت لكم سابقا فإنّ أغلب هذه الأفلام أخرجت بطلب من الحكومات العامة للـ (AFN) بمساعدة من مراسلينا الموجودين بصفة دائمة بالحكومات الثلاث، قام رئيس تحريرنا فيليب أست بالعديد من التنقلات بـ (AFN) خلال عملية تصوير المشاهد. جزء كبير من هذه الأفلام الوثائقية، كما كان ذلك واضحا منذ البداية، لم تستغل تجاريا. فالموزعون الفرنسيون لا يزوق لهم أبدا هذا النوع من المواضيع المعالجة. إذا كانت بعض الأفلام في

هذا المهرجان الحقيقي الشمال إفريقي قد تثير اهتمامكم فمن السهل علينا تنظيم عرض.[635]

إنّ هذه الرسالة مهمة لفهم الطريق المسدود الذي وصلت إليه الدعاية حول الجزائر، لأنها تكشف بشكل خاص عن فكر الموزعين والمشاهدين تجاه إنتاج الدولة حول إفريقيا الشمالية، بل بكل بساطة مواضيع الأفلام في حد ذاتها. لا يوجد أدنى شك عند هذا المختص بمتابعة الأخبار السينمائية بأنّه «كان واضحا منذ البداية» الفشل التجاري، وبالتالي إنتاج خاسر. ثم يلي ذلك قائمة الأفلام القصيرة (باستثناء أحداث الساعة) التي أنتجتها شركة الأخبار الفرنسية حول هذا الموضوع. وفي الإجمال بين سنة 1945 و1955 أبصر النور 27 فيلما بما فيها 13 تتعلق بالجزائر و8 بتونس و6 بالمغرب. غير أنه في هذه المجموعة المهمة 9 أفلام فقط عرفت الاستغلال التجاري أي الثلث فقط. وبحسب الترتيب الزمني الأفلام فإن الأفلام التي تتعلق بالجزائر هي كالتالي (يلي عنوان الفيلم الطول المتري، وملخص ورد في تلك المراسلة ذاتها والحجم المحتمل للتوزيع) :

1948 الجزائر واختلافاتها، 30 م، «نزهة بالجزائر العاصمة نكتشف من خلالها كل التباين بين المدينة الحديثة والقصبة العتيقة».

1948 الجزائر بلد النوعية، 600 م، «التنوع الفلاحي للجزائر».

1948 في بلد تين هنان (Antinéa)، 417 م، «روبورتاج حول الهوقار». وُزع.

1948 قافلة الهوقار، 580 م، «صورت فرقة من السينمائيين لقطات للحياة في الهوقار». وُزع.

1948 الماء مصدر الثروة، 415 م، «روبورتاج حول المجهود الجبار للرّي الذي تقوم به فرنسا في الجزائر».

1948 في الجزائر، ذكريات روما العتيقة، 294 م، «زيارة للجزائر الرومانية من خلال المدن والمباني العتيقة الإفريقو-رومانية».

1948 في طرق القبائل، 616 م، «عادات وتقاليد الصحراء، منطقة جبلية جزائرية».

1949 سحر الجزائر، 350 م، «الجزائر، بلاد السياحة. نزهة من خلال أبهى المواقع».
1950 إنّها قرية بالجزائر، 300 م، «تحتفل قرية جزائرية بعيد ميلادها المائة وتعاين حصيلة مائة عام من المجهودات».
1951 الطوارق، 530 م، «روبورتاج حول حياة وتقاليد الرجال الزرق في قلب الهوقار الغامض» وُزع.
1952 فلاحو الأوراس، 317 م، «حياة البادية للفلاحين بجبال الأوراس بجنوب الجزائر» وُزع.
1953 الجزائر بلدي الجميل، بالألوان، 600 م، «فيلم سياحي يرينا المناظر الجزائرية والرقصات الفولكلورية» وُزع.
1954 الباحثون عن الماء، 559 م، «ضرورة الماء من أجل غنى الجزائر» وُزع.

من الأفلام الثلاثة عشر المتعلقة بالجزائر، ستة فقط عرفت طريقها إلى صالات السينما، وللإضافة ماهي إلاّ أفلام سياحية. غير أنّ النتيجة كانت أحسن مقارنة مع الأفلام حول تونس والمغرب (ثلاثة أفلام فقط عرضت من أصل أربعة عشر منتجة) وهذا ما يسمح بالتنبؤ بتأثير أكبر للجزائر على الأذهان بالمقارنة مع الانتدابين الآخرين بإفريقيا الشمالية. يمكننا الافتراض بأنّ الموزعين لم يقبلوا في صالاتهم إلا بأفلام اعتقدوا بأنها ستثير اهتمام الجمهور. من أصل الثلاثة عشر فيلم التي أخرجت لابد وأن نلاحظ بأنّ سبعة منها أخرجت سنة 1948 من أجل مرافقة الوضع الجديد للجزائر. هذه الأفلام للدعاية الفنية والتجارية تمرر رسالة حول الوجود الفرنسي بالأراضي الجزائرية : المقارنة بين «المدينة الحديثة والقصبة العتيقة»، «الثراء الفلاحي للجزائر»، «المجهودات الجبارة للرّي التي تقوم بها فرنسا بالجزائر». وهي كلها كلمات تؤكد على صورة الرعاية الفرنسية للجزائر المتخلفة والمستبعدة في «مشاهد الحياة اليومية» وعلى خلفية «التاريخ الإفريقو–روماني» : إنّ وصف شركة الأخبار الفرنسية لكل فيلم أمر له مغزى. ثلاثة من هذه الأفلام تعالج مباشرة موضوع الصحراء الجزائرية،

والتي ستحتل موقعا مهما في الإنتاج كما سنشاهده لاحقا اجمالا خلال هذه الفترة. بين سنتي 1949 و1954 أخرجت شركة الأخبار الفرنسية فيلما في كل سنة ومن الجدير الملاحظة بأنّ تلك التي يعود تاريخها إلى أربع سنوات قبل بداية حرب الجزائر قد وزعت (1951-1954)، في حين أنّ الإنتاج الجزائري هو عموما منخفض وقليل التوزيع. وتمثل وتيرة فيلم واحد في السنة إنتاجا منحسرا جدا بالنسبة لأفلام من جزء واحد.

توجد قطعة أخرى بالأرشيف وهي متعلقة بفيلم المزاب البلاد الغامضة، وهو فيلم يمثل الحياة التجارية الصعبة للأفلام حول الجزائر كما هو الحال مع جميع الأفلام القصيرة، أخرجه وأنتجه جورج كوتابل سنة 1948. وهو «فيلم أخرج بالجنوب الجزائري يبرز خصيصا عادات وتقاليد السكان مع وصف جيوغرافي للأماكن»[636]. إذن ليس استثناءً بالنسبة لمجمل الإنتاج. وكما يقوله كوتابل في حد ذاته سنة 1951، إذا كان الفيلم قد حصل على تأشيرة سنة 1948 فإنّ التوزيع لم يلي ذلك: «منذ ذلك التاريخ-وأنتم تعاينون صعوبات إدراج فيلم وثائقي غير قصصي-لم نتمكن من الحصول على إدراجه لدى الموزعين المؤهلين حتي يتم توزيعه بشكل واسع». إذن كانت قد انقضت ثلاث سنوات على إخراجه حينما قررت شركة باتيه (Pathé) وضعه في قائمة البرامج، «وذلك أخذا بعين الاعتبار بأنه لم يشاهد في أية صالة من الصالات العمومية حتى تاريخ التنازل لشركة باتيه كونسوريتوم سينما»[637] (Pathé Consortium Cinéma).

إنتاج أفلام دعائية حول الجزائر ليس إذن أمرا مربحا للوهلة الأولى وبشكل سريع. غير أنّ هذه الحجة التي تتحجج بها شركة تابعة للدولة مثل شركة الأخبار الفرنسية وشركة خاصة صغيرة مثل أفلام كوتابل (ليون) تسمح بإلقاء نظرة شاملة على إنتاج الأفلام الوثائقية من هذه الزاوية : في هذا القطاع ما لا يعود بالفائدة لا يتم إخراجه تحت طائلة الإفلاس. إنّ السجل العمومي للسينما والسمعي البصري هي وسيلة تحليل لعقود التوزيع

أو البيع، مذكورة نظريا على اعتبار أنها الصيغة القانونية الوحيدة في حالة الجوء إلى طعن وبأنه باستثناء الشركات التي تنتج وتوزع (باتيه على سبيل المثال والتي يمكن للدولة أن تستعين بها لتفادي مشاكل الإخراج هذه) فإنّ المنتجين البسيطين يتبعون إرادة الموزعين. بالنسبة لكازلوس فيلارديبو وهو مخرج (إجمالا) لأفلام حول إفريقيا والجزائر كانت الأمور في تلك الفترة جد واضحة فيما تعلق بهذه الأفلام الدعائية الاستعمارية : «لم يكن الموزعون والمستغلون يرغبون فيها، كان الأمر أصلا معقدا لتقديم أفلام ذات أهمية جمالية أو صناعية لهم فما بالك بأفلام ذات طابع ... كان من الممكن وجود أفلام سياحية، لكن لا» (حوار).

من أصل 95 عنوان موجود بالسجل العمومي للسينما والسمعي البصري حول الموضوع الجزائري بين 1945–1954 يمكننا ملاحظة 57 فيلما لم تستفد من أي عقد (تجاري أو غيره) خلال هذه الفترة نفسها أي ما يعادل 60%. في حين أنّ هذه الأفلام الـ 95 لا تمثل مجمل الإنتاج (أحصي 131 فيلما)، وغالب الظن أنّ الأفلام التي لم ترد في السجل العمومي للسينما والسمعي البصري لم تستفد من عقود. أكثر من 60% من الأفلام إذن لم تشاهد في الإطار التقليدي للعرض السينمائي مقابل أجر (بما في ذلك الأفلام العديدة لشركة الأخبار الفرنسية). غير أنّ إحدى عشر فيلما استفاد من عقود تجارية أي 11،6%، أربعة منها فقط لأفلام باتيه (والتي لم يذكر عقدها)، وإحدى عشر فيلما آخر اشترتها الدولة رسميا في إطار العقود غير التجارية (هنا أيضا 11،6%). وهذا يعني أنّ 23% من الأفلام المنتجة حول الجزائر شوهدت في ظروف عادية للتوزيع خلال مدة إخراجها. لابد من التعامل بحذر مع هذا الرقم لأنّ الإشارة إلى عقد تجاري لا تعني تلقائيا بأنّ الفيلم قد عرض بالصالات. أما بقية النسبة المئوية (17%) فكانت موضوعا لعقود لاحقة بعد بداية حرب الجزائر.

يمكننا على العكس إعادة التقدير بالزيادة لرقم العروض غير التجارية، من جهة بسبب أن أفلام شركة الأخبار الفرنسية تابعة للدولة التي يحق لها استعمالها خارج العقود التجارية، ومن جهة أخرى العديد من الأفلام غير الموزعة وَزعتها الحكومة العامة بالجزائر في الجزائر، والتي كانت تستفيد من الحقوق غير التجارية للأفلام التي كانت تمولها (يذكر أحد فهارس الأفلام التي وزعها مصلحة البث السينماتوغرافي نسبة مشاركة الحكومة العامة بالجزائر في إنتاج الأفلام والتي تصل نسبتها إلى 62) [638]، والتي من النادر أنّها حصلت أو طلبت التاشيرة التجارية لفرنسا، وهذا الأمر منطقي لأنّ هذه الأفلام كانت تخص في غالب الأحيان الجمهور المسلم. حتى ولو قللنا من هذا الجانب للتوزيع فإنّ 60% من الإنتاج المسجل بسجل العمومي للسينما والسمعي البصري لم يجد طريقه إلى الصالات وهذا دليل على عدم ملائمة العرض للطلب لأنّ منتج الفيلم هو الذي يقوم بتدابير تسجيله لدى السجل العمومي للسينما والسمعي البصري راجيا عائدات اقتصادية مرتبطة بسوق حقيقية. من المفترض منطقيا أنّ توزيع القليل من الأفلام «الجزائرية» بالصالات قبل سنة 1954 يقلل وتيرة الإنتاج التقليدي منذ السنوات الأولى. فعليا، لماذا يُستمر في إنتاج أفلام لم توزع أبدا في الصالات ولا تأتي بأية فائدة وهي بذلك مكلفة جدا، خصوصا في حالة شركات تنتج العديد من الأفلام حول الجزائر؟ الدولة، التي تعتقد بأنّ من واجبها الحفاظ على المصالح الفرنسية بالجزائر، هي الوحيدة التي تقدر على مساعدة هذه الأفلام عن طريق الحكومة العامة بالجزائر ثم عن طريق مؤسسات وطنية أخرى كما شاهدنا ذلك.

خلال حرب الجزائر استمر الإنتاج نصف المؤسساتي من أجل إظهار «حقيقة» الجزائر في اللاحرب، واستمرت إذن إشكالية توزيع هذه الأفلام في الوجود كما هو الحال أيضا بالنسبة لكل فروع ما سُمي بـ «الفيلم الإعلامي»، تسمية عوضت تسمية الدعاية خلال منتصف الخمسينيات.

وكما قال جاك فلود مدير المركز الوطني للسينما سنة 1959 وهو يثني على نوعية الأفلام : «نحن ننتج حاليا في كل سنة حوالي 700 فيلم إعلامي، وثائقي أو تقني. وتستوعب الدوائر التجارية المئات منها خلال المرحلة الأولى من البرنامج. أما الباقي فهو محكوم عليه بالبقاء برفوف الشركاء. النتيجة هي أنّ بعض الشركاء يديرون ظهورهم لوسيلة التعبير هذه»[639]. ولو صدقنا الأرشيف فإنّ المشكلة الجزائرية حتى خلال فترة الحرب لم تثر اهتمام الناس، وعلى أي حال لم تثر اهتمام الموزعين الذين نادرا ما كانوا يستجيبون لإخراج الأفلام عن طريق عقود توزيع. الأفلام الوحيدة التي ربما (احتمالات الخطأ تبقى دائما واردة) استفادت من عقود هي التي كانت لها «فائدة» أكبر تجاه جمهور عريض. الأفلام التي أخرجتها شركة باتيه على سبيل المثال عرضت فعلا بالصالات. وبشكل عام يصعب تحديد الأرقام بدقة خلال فترة حرب الجزائر. وإذا صدقنا هذه المرة أرشيف الرقابة نلاحظ بأنّه من أصل 138 فيلم قصير معدود إذا كان 120 تابعا للسجل العمومي للسينما والسمعي البصري فإنّ 59 فقط (42،7%) طلبوا وتحصلوا على تأشيرة للتوزيع، وفي هذا الرقم الصغير أصلا فقط 7 أفلام (5%) تحصلت على عقود للتوزيع التجاري. لابد من إضافة الأفلام الصادرة أكثر فأكثر عن الشركات المنتجة/الموزعة وخصوصا شركة باتيه، التي يبلغ عددها 17 فيلما من مجمل المواضيع وهي كانت أحسن الحلفاء للمفكرين في الدعاية الجزائرية. وتنتج شركة الأخبار الفرنسية أفلاما أقل من فترة ما قبل الحرب (6 أفلام فقط-يبدو أنّ إخفاقها السابق قلل من ميولات وزارة الإعلام). وكما كان عليه الحال قبل سنة 1954 نلاحظ إذن بأن المردودية التجارية ليست الأمر الذي يجعل من إنتاج الأفلام حول الجزائر أمرا مغريا، لأن فقط 15% من الأفلام القصيرة هي قادرة على جذب أرباح مباشرة للمنتج.

فيما تعلق بالمشاركة المالية للدولة الفرنسية في الإنتاج ولو صدقنا السجل العمومي للسينما والسمعي البصري فإنه من أصل 120 فيلما الموجودة (من 138 التي أحصيت)، 33 (27،5%) تحصلت على مساعدة مباشرة من الدولة في شكل سوق إنتاج أو مساهمة مالية أو شراء الحقوق. تمكنت هذه الأفلام إذن من المرور بحرية إلى الخدمة العمومية عند العرض غير التجاري (بالنسبة للشراء البسيط للحقوق) أو عادت بأرباح على الدولة عند الإصدارات التجارية (بالنسبة للأسواق والمشاركات). وهذا بالتأكيد دون الأخذ في الحسبان المساعدات المباشرة للأمانة العامة للشؤون الجزائريين وبالأخص مساعدات المفوضية العامة للجزائر/ الحكومة العامة للجزائر للصناعات والتي .لا تظهر غالبا في السجل العمومي للسينما والسمعي البصري. وحول هذه النقطة تسمح «قائمة الأفلام المشكلة للتراث السينماتوغرافي للدولة»[640] بزيادة عدد الأفلام التي تلقت مساعدة الدولة والتي قد تُوَزع (على الأقل في الجانب غير التجاري) ليصل إلى 50 عنوانا (41،6%) (وذلك دون معرفة أساس الاتفاقات التي تمت بين الدولة ودور الإنتاج) بما في ذلك الأفلام المطولة التي أخرجها كاستيلا وستوديو أفريكا (Castella et Studios Africa).

ندرة عقود التوزيع الموقعة رسميا للأفلام التي تتناول الجزائر، تسمح بالتنبؤ بالاهتمام الضعيف الذي يعيرها إياه الموزعون قبل كما هو الحال بعد حرب الاستقلال، وهوما يجعلنا نفترض وجود عدم اهتمام من قبل أغلب المستغلين (وهم نوع من الوسطاء)، هذا الإهمال في حد ذاته يبرز قلة جاذبية الموضوع الجزائري لدى الجمهور. بالتأكيد يمكن الأخذ بعين الإعتبار نوعا من «الرقابة الذاتية» سواء لدى المستغلين أو الموزعين فيما تعلق بموضوع سياسي شديد الحضور (الاشكال نفسه موجود بالنسبة للأفلام الطويلة). ولكن يمكننا الاعتماد على حقيقة بأنّ السينما يُنظر إليها أولا وقبل كل شيء على أنها ترفيه، وبالتالي هي وسيلة للهروب من الواقع

الثقيل للخمسينيات ومن الحرب الجارية. فضل محترفو السينما عدم تنفير المتفرجين بأفلام «جدية» تعالج المستعمرات. ولابد من الإبقاء في الأذهان ثلاثة بيانات مهمة : من جهة الجزائر لاتزال دائما حاضرة في أحداث الساعة (مهما كانت دار الإنتاج) وهي تشكل أصلا جزءاً معتبرا من البرنامج المسبق. ومن جهة أخرى إنّ عرض فيلم قصير حول الجزائر كان بإمكانه أن يُثقل برنامجا ترفيهيا، وبأن يراه الناس على أنه نوع من الدعاية الحكومية. وأخيرا ظهر التلفاز وتكفل بعملية المعالجة السمعية البصرية للجزائر من أجل الجمهور الفرنسي.

الغريب في الأمر أنّ بعض الأفلام التي أُنتجت قبل أو مع بداية الحرب لم تعرض إلا فالصالات إلاّ في وقت متأخر مثل الساعات الغنية جدا لإفريقيا الرومانية، والذي اخرجه جي-كا. ريموند ميلي والذي صدرت تأشيرته في 28 ديسمبر 1955. وبحسب تعليمة مكتوبة بخط اليد راجعة إلى سنة 1960 والتي وجدت بملف الرقابة : «لم يعرض الفيلم أبدا. السيد ميليه لديه عرض حالي. وهو يطلب إذن بأن تُعدل التأشيرة وبأن تكون صالحة على الأقل لمدة خمس سنوات»[641]. مُددت التأشيرة التي كانت صالحة إلى غاية 1962 حتى سنة 1965. لا بد من الملاحظة أيضا بأنّه الكثير من الفلام التي أخرجت قبل سنة 1954 ما زالت تستغل بالصالات خلال الحرب. وهذا هو الحال مع الجيش الإفريقي الذي أخرجه فيليب إيستي من شركة الأخبار الفرنسية سنة 1950 والذي جُددت تأشيرته سنة 1956، 1957، 1958، 1959 و1961. إنّ هذه الإفادات مهمة للغاية لفهم عملية نشر إيديولوجية قديمة لا تبدو أن أساساتها قد زُعزعت بفعل الحرب. وفي هذه الحالة يروج الفيلم صورة للجيش الإفريقي الخرافي مدين في كل شيء لصورة إيقونوغرافية يعرفها المشاهدون، وتهدف إلى التستر على التطور العميق للذهنيات بالجزائر. ويلعب فيلم الساعات الغنية جدا لإفريقيا الرومانية على النبرة نفسها للأفكار المسبقة : فهو يتعلق بنشر صورة أكثر نمطية عن

الجزائر «التقليدية» في الوقت الذي تتطور فيه الموضوعات التي تنتجها الدولة.

نلاحظ باهتمام أنّ أحسن رقم للتوزيع بالنسبة للأفلام التي أُخرجت قبل 1954 هو الذي حاز عليه التلفزيون خلال حرب الجزائر، إذ بِيع 20 فيلما لمستثمرين أجانب (بكندا وإمارة الليشتن شتاين) مختصين في الحقوق التلفزيونية، في حين أنّ أغلبها لم يشهد إصدارا بالسينما من قبل. استفادت خمسة أفلام من عقد للصدور بالسينما بعد بداية الحرب في الجزائر. إذن يمكن مشاهدة حوالي ربع الإنتاج غالبا في الخارج، في حين أنّ «الأحداث» تتطلب استعمال صور أقدم حول الاستعمار الفرنسي بالجزائر وذلك من أجل غايات بيداغوجية أو ديماغوجية. هذه الأفلام هي بالتأكيد موالية لفكرة الجزائر الفرنسية. وربما استعملت لإخراج أفلام وثائقية أو أحداث الساعة المتعلقة بالحرب التي كانت تزداد حدة وتأزما، أو بِيعت من أجل غايات نشر الدعاية بالتلفزيون كما السينما.

أمام عزوف الموزعين فقد قامت الدولة نفسها بتوزيع بعض الأفلام الوثائقية على شاشة الراديو والتلفزيون الفرنسي بدءاً من سنة 1951. وفي حين كان فيلم الجزائر الإنسانية يعرض في السنة نفسها بمهرجان كان السينمائي، كانت تعرض أفلام : سيزاري (Césarée)، الواد، الجزائر العاصمة واختلافاتها، منارة في الشمس أو فيلم الجيش الإفريقي أو حتى العمل في الجزائر بمناسبة 1 ماي، على شاشات التلفزيون العمومي، وسط فخر كبير من للصحافة الجزائرية :

منذ مدة قليلة أحس المشاهدون بنوع من الاحساس الجيد عند مشاهدة عروض جديدة ذات طابع مسل ومعلم في الوقت ذاته. دون مغادرة دفء وحميمية المنزل وسكينته يرحل المشاهدون في العالم للاكتشاف وبالأخص عالم الوحدة الفرنسية، والجزائر القريبة والمتنوعة والتي يتضح بأننا لا نعرف عنها إلا القليل. وعليه وفي الوقت الذي يتردد العديد من المشغلين لصالات السينما في أن يضيفوا إلى برامجهم أفلام قصيرة جزائرية بعضها بلغ صيته العالمية فإنّ فيلمين من هذه

الأفلام هما : كان هناك جبل، وسيكون المنزل جميلا كانا يعرضان بواشنطن. اليوم اشتدت طلبات الهيئات الثقافية الأجنبية على بعض الأفلام مثل الجزائر، سيزاري (Césarée)، الإسلام، كان هناك جبل وغيرها اختارتها المديرية العامة للعلاقات الثقافية بوزارة الشؤون الخارجية والتي من مهامها نشر هذه الأفلام في العالم بأسره[642].

وجدت بعض الأفلام الأخرى التي أتت بعد سنة 1954 مكانها في أثير الراديو والتلفزيون الفرنسي بفرنسا وبالجزائر بعد هذا التاريخ. أما فيما تعلق بالأفلام التي أخرجت خلال الحرب، فإن بعضها أذيع على الراديو والتلفزيون الفرنسي بالجزائر بين ديسمبر 1958 وجويلية 1959، وقد تمت برمجة أربعين فيلما، خمسة عشر منها صادرة عن المندوبية العامة أو عن الانتاجات الخاصة، وخمسة عشر منها أنتجتها الراديو والتلفزيون الفرنسي وهذا مايسمح بالتنبؤ الجزئي بمصير هذا الإنتاج643. أصبح التلفزيون إذن الإعلام الأكثر ملائمة بالنسبة للسلطات العمومية (مع عيبه في أنه غير واسع الانتشار خصوصا بالجزائر)، وأصبح يُنظر إلى السينما على أنها سند للتصوير والتركيب.

العناصر المقترحة هنا تبرز الفرق الشاسع الموجود بين الإرادة القوية للدعاية للدولة التي تستثمر أموالا طائلة في الأفلام حول الجزائر، وبين حقيقة الموزعين أو المستغلين الفرنسيين فوق أرض الواقع الذين يرفضون العقود أو العروض لهذه الأفلام ذاتها. إنّ عدم إتمام هذه السلسلة لتوزيع الأفلام يشير إلى إفلاس كل من الإيديولوجية الاستعمارية البعيدة عن الواقع الإجتماعي الفرنسي وكذا السينما المؤسساتية البعيدة عن الترفيهات التي يريدها المشاهدون. وكما يشير إلى ذلك فيليب بروني سنة 1959 وهو مخرج ومنتج، إلى أحد الموزعين (Filmax) بخصوص فيلم حول إفريقيا، قارة للبناء (والذي أنتجه مركز التوزيع الفرنسي)، «من أجل التخفيف من حدة بعض المشاكل التي تعيق حاليا عملية بيع الأفلام الرسمية فإنّ

هذا المركز كان مهيئا للمشاركة في إعداد الفيلم في نسخته بالألوان»[644]، وذلك بغية تكييفه مع الأذواق الجديدة للمشاهدين الذين أصبحوا الآن معتادين علي الألوان وعلى الشاشة السينمائية. وحتى في حالة النزاع مع المنتجين فإنّ المركز الوطني للسينما يفضل الحسم : «أخذا بعين الإعتبار صعوبات التوزيع التجاري للأفلام القصيرة، فإنه يتوجب علينا تسهيل الإتفاق المبرم بين شركات لابلياد وأفريكا (La Pléiade et Africa) [كما وردت في النص] بطريقة تسمح في الحصول على استغلال تجاري أكثر شمولا قدر الإمكان»[645].

وكما هو الحال مع بعض الأفلام الدعائية للجيش فإنّ إنتاج سينما تروج للسياسة الاستعمارية الفرنسية هي غير مفهومة كما هي عند بث هذه السياسة داخل الهيكل الاجتماعي عن طريق هذه الوسيلة التي تحظى بالـ«شعبية» بالرغم من ذلك ألا وهي السينما. إنّ غياب جمهور عريض يجعل من الفيلم ينحصر في «فكرة» (على الأقل بالنسبة للذين كان موجها لهم). إنّ الملاحظة التي سمعناها من قبل من عند المسؤول عن شركة الأخبار الفرنسية حول «المهرجان الحقيقي الشمال إفريقي» وكذا ضعف التوزيع قبل وبعد حرب الجزائر تشير إلى فشل حقيقي على مستوى فرنسا الأم لأنه من الواضح بأنّ الجمهور الفرنسي هو من كان مستهدفا من قبل هذه الأفلام العامة. ولكن لابد من التوضيح، لأنّ النشر على قناة الراديو والتلفزيون الفرنسي كان حقيقيا بالنسبة لبعض الأفلام، والبعض الآخر عُرض بفرنسا أو بالجزائر لدى السكان أو الجمهور المستهدف داخل الدوائر غير التجارية كما سنشاهد ذلك لاحقا.

حينما تصدر الأفلام فعلا تطرح إشكالية استلامها وكذلك الجمهور المستهدف بالدعاية. تسمح لنا قصاصة من الصحافة مستخرجة من سينما شمال إفريقيا، وهي مجلة بالجزائر العاصمة، بالفهم الجيد «لإصدار الأفلام الوثائقية حول الجزائر»-والتي ذُكر بعضها- : «إنّ مصالح السينما

للحكومة العامة للجزائر قدمت في هذه الأيام الأخيرة أربعة روبورتاجات مصورة أخرجتها الشركة التعاونية ليكيب (L'Équipe). [...] ومن وجهة نظر هامة جدا كانت هذه الأفلام القصيرة لتفوز إذا أخرجت بخيال أكبر. نحن نعيب عليها بأنها ليست توضيحية بما فيه الكفاية، لأنها موجهة لتعليم الجموع المسلمة، وليست للحفاظ عليها بالمكاتب السينمائية»[646].
وعليه وبناءً على المختصين السينمائيين الموجودين بعين المكان فإنّ الأفلام التي ترعاها الحكومة العامة بالجزائر هي موجهة خصيصا للأهالي وليس للأوروبيين الذين هم في غنى عن «اقناعهم» لهذا على فاتورات إنجازها أن تكون معقولة. إنّ الإشارة إلى «المكاتب السينمائية» تأتي بلا شك من حقيقة أنّ هذه الأفلام التي كانت تستوجب البساطة، هي في بعض الأحيان ذات جماليات عالية تزَاوِج بين التأطير المتطور والتعليق «الجاد»، ما جعل منها آنذاك غير فعالة على جمهور غير مثقف.

وعلى العكس، فإن فيلم التوقف بوهران (1953) الذي أنتجته الشركة ذاتها ليكيب (l'Équipe)، والذي رأينا بأنه ينتمي إلى الأفلام «السياحية» قد شهد عرضا مشهودا لأنه كان مستعملا كتكملة لبرنامج فيلمين متعلقين بالموضوع الاستعماري ألا وهما : البنديرا (La Bandera) وبيبي لو موكو (Pépé le Moko)[647].. علينا القول بأنه فيلم قصير متميز وقد أخرج بلا شك من أجل الجمهور الفرنسي أو المغترب (لأنه لم يوزع إلا في مناطق باريس وليل)[648] وقد نجح هذا الفيلم في إظهار تصنيع مدينة وهران في إطار سياحي. وهذا يكشف على جمود الصورة الاستعمارية في حين أن خمسة عشر سنة من الزمان تفصل بين حرب عالمية واضطرابات استقلالية تفصل بين عملي دوفيفييه الخياليين (Duvivier) (سنة 1935 و1936) والفيلم الوثائقي لشركة ليكيب. وهذا أيضا يكشف عن استقبال الجمهور لهذه الإيقونوغرافية وهو الذي لم يشكك يوما في مسألة الاستعمار، وهي تواصل جذب الجماهير كما كان الحال عليه في الثلاثينيات-تأشيرات

الأفلام الخيالية والتي تتخد من الجزائر إطارا لها هي في الحقيقة تُجدد بصفة منتظمة إلى غاية 1962 [649]. غير أنّ الأفلام السياحية هي في الأخير قليلة الرمزية للدعاية الجزائرية المرتكزة أساسا على الأشغال التي قامت بها فرنسا، وهي الصور التي لا يوجد فيها الفرنسيون : على الحلم إذن أن يستمر.

إنّ هياكل توزيع الفيلم الجزائري هي إذن خارجة عن الشبكات التجارية التقليدية. ففي «تعليمة حول توزيع الأفلام القصيرة التي أخرجتها مصلحة السينما» [650] والصادرة عن المفوضية العامة للجزائر تظهر في سنة 1960 حصيلة محتشمة من وجهة نظر اقتصادية : «استطاعت مصلحة السينما للجزائر بيع ثلث من المائة فيلم التي أنتجتها» (دون توضيح الأفلام التي يتعلق بها الأمر) بالرغم من ذلك فما هو مهم لهذه المصلحة يتمثل في نجاح القطاع غير التجاري مع 5000 نسخة عرضت على 1،5 مليون شخص (800.000 عسكري و500.000 طالب و200.000 شخص من المحاربين القدامى والنقابيين و30.000 متفرج من العائلات المسلمة)، والتي يضاف إليها المواضيع التي عُرضت بالتلفزيون الفرنسي والمحاضرات والسواق والمعارض والعروض بالخارج عن طريق المكاتب الدبلوماسية والتلفزات والتي تكفلت الأمانة العامة للشؤون الجزائريين بتكاليف نسخها (25 مليون فرنك)، في حين أن تكاليف الإرسال إلى 104 مكتب خارجي فتتكفل بها وزارة الخارجية. وكما استُقبلت سينما الدولة بالدول الأجنبية والتي أصبح دورها مهما اكثر فأكثر في استقبال حرب الجزائر على المستوى الدولي فإنّ الجمهور الأكثر أهمية بالنسبة لهذه الأفلام هو إذن من يشاهدها في الأوساط «غير التجارية» بدلا من صالات العروض. وإن كان الأمر يتعلق بإخفاق مادي بالنسبة للمنتجين المدنيين الذين كانوا يتوسمون بلاشك الربح الإقتصادي من إنتاجاتهم، فبالنسبة

للهيئات الحكومية التي توجد على مستوى بسيط من توزيع الرسالة،والتي لا تعتبر التبعات المالية ذات أهمية فإنّ النتيجة على العكس إيجابية. ربما الهدف غير التجاري كان في حد ذاته الغاية من هذه السينما. الاستعمال المهم للتلفاز وهو وسيلة إعلامية مجانية يتجه هو أيضا نحو هذا الإتجاه.

العروض غير التجارية : عامل كاشف

يبدو إذن أنّ أفلام الدعاية حول الجزائر قد وُزعت توزيعا محتشما «لجمهور عريض» (وهو جمهور العروض المأجورة) في فرنسا كما في الجزائر. وإذا كانت الصالات المأجورة لا تستقبل الدعاية فإنّ «القطاع غير التجاري» هو إذن الذي يحمل عنها هذا العبء. إن للمؤسسات الحكومية والجهوية دور محوري في توزيع الأفلام . تُوجد مصالح مكلفة بتوزيع الأفلام على مستوى العديد من الوزارات (لاسيما التعليم الوطني) ولكنها أساسا تتكفل المؤسسات التابعة للحكومة العامة للجزائر بالعروض غير التجارية للأفلام «الجزائرية». سنهتم أولا بحالة فرنسا قبل أن ننتقل إلى الجزائر في حد ذاتها.

العروض بفرنسا

منذ سنة 1945، يتكفل الديوان الجزائري للعمل الإقتصادي والسياحي (OFALAC) بتوزيع أفلام الحكومة العامة للجزائر في فرنسا والخارج، لكن وتبعا للمصاعب التي شهدتها المؤسسات في مواجهة الطلبات المتعددة للعرض والتي تتعدى تماما خصائصها «السياحية»، وبدءاً من نهاية سنة 1950 أصبح الديوان الإداري للجزائر والكائن أيضا بباريس هو من يتكفل بإرسال الأفلام إلى فرنسا والخارج. ووُضع تنظيم حقيقي عندها «يلزمنا في باريس حوالي خمسين نسخة من كل موضوع إذا أردنا تمويل

الوحدة الفرنسية لأعمال السينمائية المعلمة اللائيكية (l'UFOCEL) بشكل لائق، وتلبية طلبات أخرى محتملة»[651]. وبالرغم من زيادة معتبرة في طلبات النسخ سنة 1956 فإنّ عاملا واحدا مكلف بتسيير المخزون السينماتوغرافي المتكون من 1164 نسخة في سنة 1957. ومع ذلك يمكننا قراءة ما يلي في أحد المنشورات لسنة 1957 «استُعملت مكاتب الأفلام التابعة لمصلحة البث السينماتوغرافي وديوان الجزائر بباريس من أجل التعريف بالجزائر، ودحض بعض الانتقادات وتبديد بعض سوء التفاهم، وإظهار إنجازات فرنسا في الجزائر بفرنسا وببلدان مختلفة من الإتحاد الفرنسي وبالخارج»[652]. العروض بالجزائر هي كما سنشاهد لاحقا تتكفل بها أساسا مصلحة البث السينماتوغرافي (الذي يحوز على مايقرب من 1000 نسخة 16 ملم وحوالي 400 35 ملم في التاريخ نفسه) [653] من أجل السكان المسلمين.

خلال حرب الجزائر، تكفلت الأمانة العامة للشؤون الجزائريين ثم وزارة الدولة للشؤون الجزائرية بالمكتبة السينمائية لديوان الجزائر بباريس وكذا بالنسبة لمجمل مهام الديوان. ولكن هذا التغيير في المنح لم يغير شيئا في الوسيلة في حد ذاتها المكلفة دائما بضمان إرسال الأفلام 16 ملم و35 ملم في أقرب الآجال في كامل فرنسا من أجل تطوير الإعتراف بمجهود فرنسا في الجزائر. ويسمح الأرشيف الذي فتح مؤخرا بالتزامن مع أرشيف وزارة الدولة للشؤون الجزائرية بفهم الدور البالغ الأهمية الموكل للسينما خلال هذه الفترة التي شهدت تطور هذه الوسيلة، وظهور العديد من النوادي السينمائية وكذا تطور السينما كوسيلة بيداغوجية. وبالفعل يمكننا إيجاد آثار أكثر من 2000 مستعمل مواضب أو موسمي للمكتبة السينمائية في فرنسا أو على المستوى العالمي بالأرشيف. هذا الرقم المهم يشير إلى توزيع حقيقي للدعاية المصورة بفرنسا في إطارها غير التجاري والجمعوي، حتى وإن كان يستحيل تحديد عدد المشاهدين المستهدفين. وبما أنّه لايمكن تخيل

تحليل معمق لهؤلاء المستعملين ولطلباتهم بالنسبة لهذه الدراسة (فهو يمثل موضوعا في حد ذاته)، فإنني سألتزم هنا بذكر تعدد واختلاف الطلبات والمجالات الإجتماعية والثقافية التي تغطيها.

إنّ هذا التعدد شاهد على تعميم الصورة الاستعمارية في قلب «فرنسا العميقة». يستهوي موضوع الجزائر العديد من رؤساء الدير بمنطقة البروفانس والعديد من المعلمين على السواء وكذا فرق الكشافة، ولكن أيضا نوادي السينما والفيدراليات اللائكية التي تقوم بطلب هذه الأفلام حول مجد الجزائر الفرنسية، ولكن أيضا حول «جيش إفريقيا» والإرث الروماني، والتي تسمح عن طريق الصور بإرساء المواضيع التي تشاهد حاليا أو التي شوهد بالندوات. هذا هو العامل الأساسي لفكرة الجزائر فرنسية. كتب أحد المسؤولين عن الملتقيات سان جان سانجيس إلى مدير الديوان الجزائري للعمل الإقتصادي والسياحي سنة 1949 رسالة يقول فيها : «تمكنا البارحة من عرض مجموعة الأفلام التي تكرمتم بإعارتنا إياها، والتي أثارت بشدة اهتمام كل زملائي والأساتذة وقسم من ثانوية سان ستانيسلاس. سمحت لهم هذه الأفلام حول الجزائر بأن يكونوا فكرة عن المجهود الجبار الذي تبذله فرنسا في هذه الأرض التي كانت في يوم من الأيام أرضا بورا وهي اليوم من أجود الأراضي»[654]. والنجاح نفسه كان بالمدارس العامة ففي سنة 1956 طلب المسؤول عن السينما التعليمية لمورلي (التابع لـ [655] (l'UFOLEIS»من تمكينه من عرض بالمدارس الإبتدائية والدروس التدعيمية لدائرة مورلي «خيارات واسعة من الأفلام الرمزية : «لقد عرضت السينما التعليمية مسبقا في سنة 1952–1953 بعض هذه الأفلام والتي استقبلها المعلمون والجمهور الصغير بصدر رحب. وأمام هذا النجاح والنوعية الجيدة لهذه الأفلام نحن نرغب في استعادتها»[656]. يبدو بأنه لا الحرب والمعتقدات الدينية كانت تؤثر على الخيارات.

هذه الأفلام ليست موجهة للجمهور الفرنسي وحده. ففي بداية سنة 1950 كتب مدير الديوان الجزائري للعمل الإقتصادي والسياحي للمحافظ العام للجزائر من أجل إبلاغه بأنّ أفلام المكتبة السينمائية من شأنها من جهة أن «تثير اهتمام الجمهور الفرنسي لنوعية الحياة التي يعيشها إخوانهم في الجزائر، وتسهيل تقريب العناصر المختلفة المكونة للسكان الفرنسيين من خلال معرفة أكبر واحترام متبادل»، ومن جهة أخرى «شغل أوقات فراغ العمال الجزائريين بأن تعرض عليهم صور عن مقاطعاتهم الأصلية ومشاهد من الحياة اليومية الجزائرية، وفي الوقت ذاته مجهود الإدارة في المجال الاجتماعي والصحي وغيرها.» [657]

وفعلا كثيرة هي الطلبات الواردة من المراكز الإجتماعية التي هي في علاقة مقربة مع العمال الجزائريين المقيمين في فرنسا. لم يكن هناك أي تردد في عرض أفلام مثل : الجزائر وهي تعمل أو لقد حصلت على عمل، والتي تطرح إمكانية العودة إلى البلد بعد القيام بتكوين في فرنسا. ولكن أيضا كان يطلب من المصلحة أفلام غريبة أو سياحية بمناسبة العيد أو حفلة شواء، من أجل الإبراز للجزائريين بأننا نفكر فيهم ولكي نسمح لهم برؤية الجزائر من جديد. وعليه فإنّ منظمة أصدقاء شمال الإفريقيين المقيمين بفرنسا (ANARF) تعرض بشكل دوري أفلاما في كامل المنطقة الباريسية بين سنة 1955 و1960 وذلك بعد تناول طبق الكسكس وفي حضور مساعد رئيس الدائرة أو رئيس الدائرة. كتب رئيس المنظمة في سنة 1957 إلى غابرييل أوديسيو مدير مصلحة أفلام بالديوان من أجل «إعلامه بأنّ الأفلام كان لها وقع لايوصف في نفوس المشاهدين وتأثير رائع. كانت كل القبائل هنا فرحة برؤية جبالهم بجرجرة» ويضيف بأن الحرب اشتدت وطأتها «وهذا هو الوقت المناسب لعرض هذه الأفلام الجميلة بين الأوساط الفرنكو مسلمة بالعاصمة الفرنسية»[658]. وفي مكان آخر تنظم منظمة «مساعدة العمال ماوراء البحار لمدينة سامبر» أو «أصدقاء شمال

الإفريقيين باللورين» بل وحتى مصانع فورد، تنظم كلها للعمال الجزائريين المقيمين في فرنسا عروضا لأفلام حول الثقافة المسلمة والإسلام والمدن والعادات المناظر الطبيعية، ... [659].

الغريب أنّ النوادي السياحية وكذا محاضرين مختصين في الرحلات البعيدة يهتمون ولأسباب مختلفة بهذه الأفلام السياحية والتي أنتجها أحيانا فرع «السياحة» للديوان الجزائري للعمل الإقتصادي والسياحي وليس مصلحة السينما للحكومة العامة بالجزائر. الأمر يتعلق إذن بحث الأشخاص الأكثر ثراء على السفر إلى الجزائر على الأقل قبل سنة 1955، أما الأفلام التي عرضت فهي «الأجمل» والأكثر تنميقا والأكثر إظهارا للآثار الرومانية والمدن النمطية والشريط الساحلي وبالتأكيد الجنوب. بالنسبة لهؤلاء المتفرجين المميزين تظهر الجزائر على أنها ملجأ للغرابة وللمغامرة في الأراضي الفرنسية. وشهد المسعى الدعائي للمصلحة الباريسية ذروته عشية إندلاع الحرب خلال سهرة بالمارينيان في جانفي 1953، وعلى الأخص خلال «سهرة نظمتها الحكومة العامة بالجزائر» بقصر شالو في 5 أفريل 1954، والمتكونة من خمسة أفلام ترمز للمواقف الفرنسية بين الفولكلور والحداثة[660] وآداء مولودجي وطاوس عمروش لبعض الأغاني.

وأخيرا فإنّ الكثير من المؤسسات العسكرية وشبه عسكرية تطالب بأفلام خصوصا خلال مرحلة حرب الجزائر وذلك بغية تعريف الجزائر للجنود الشباب الذين يستعدون للذهاب إليها. في جانفي 1956 طلب أحد عقداء الكولونيال من المكتبة السينمائية أن ترسل له بعض الأفلام: «سيمكنني ذلك من تحقيق التحضير الفكري والذهني في أحسن الظروف للإطارات والجنود الذين قد يستدعون للخدمة في الجزائر، وهذا تحضير أعتقد بأنه لا غنى عنه من أجل نجاحهم وهو لا يقل أهمية عن تحضيرهم العسكري في حد ذاته»[661]. في جويلية 1960 عرض أحد العقداء رئيس «اللجنة الدعائية» لإتحاد فرنسيي إفريقيا الشمالية، والذي سبق له وأن نظم

مثل هذا النوع من التظاهرات خلال سنة 1958 و1959، عرض إذن العديد من الأفلام «على جمهور مدينة نيس بالغرفة التجارية للمدينة نفسها وعلى جنود الفرقة التي من المفترض رحيلها قريبا إلى إفريقيا الشمالية»[662]. بين سنة 1952 و1960 نظم العقيد المتقاعد من القوات الاستعمارية لوسيان باشي والذي خدم بالجزائر كـ»ناشط دعائي من أجل القضية الاستعمارية» عدة عروض متبوعة بنقاشات حول الجزائر، أولا عن طريق أفلام سياحية ثم عن طريق دعم سمعي بصري أكثر تسييسا. وفي شكره للديوان على الأفلام التي أرسلها كتب يقول: «مكنت هذه الأفلام من إجراء حديث حول الدراما الجزائرية وأعجب بها الجمهور كثيرا. حوالي 110 ضابط احتياط كانوا حاضرين في اجتماعنا الإعلامي. 150 طالب تمكنوا من معرفة ما هي الجزائر وماذا يجري هناك»[663].. وحتى البرلماني جان ماري لوبان طلب استعارة أفلام «بمناسبة الحملة الدعائية التي نظمها حزب الجبهة الوطنية للمحاربين من أجل الجزائر فرنسية»[664].

إنّ الناحية البيداغوجية هي مركزية في هذه العروض، وما الاهتمام الذي أبداه المعهد الوطني البيداغوجي الذي لا يحوز على نسخ من كل الأفلام الجزائرية التي تمتلكها (l'ENS) لمدينة سان كلو أو معهد الدراسات الأوروبية بستراسبورغ وحتى من قبل التلفزيون التعليمي الذي بث بدء من سنة 1950 العديد من الأفلام، إلا دليل على رغبة التعليم الوطني في الدعاية لمخيلة سمعية بصرية في علاقة مباشرة مع خطاب المدرسة. أوكلت الأفلام ذات الأهداف البيداغوجية حول الجزائر وبالأخص تلك الموجهة للجمهور المتلمذ بالجزائر وفرنسا، إلى جمع من الأساتذة الجامعيين المختصين أو العمداء لكي يضيفوا لمستهم الأكاديمية وعلمهم بالتاريخ والجغرافيا على المعلومات المتعلقة بالسكان أو مناخ البلد. وبالطريقة نفسها كتب أو أشرف على الأفلام التي تعالج موضوع الإسلام أو الفنون بإفريقيا

الشمالية مجموعة من المختصين ذائعي الصيت مثل فيكتور باروكاند. حملت إذن السلطات المكلفة بهذه الأشغال عملية نقل المعلومات المتعلقة بالجزائر محمل الجد سواء على مستوى الحكومة العامة بالجزائر أو وزارة التعليم الوطني[665]. غير أنّ محتوى هذه الأفلام البيداغوجية ليس دائما هو نفسه محتوى العديد من أفلام الدعاية. فسلسلة الجزائر (الجزائر البشرية، الاقتصادية، الجغرافية، بالإضافة إلى ملخص) التي أخرجها جان شارل كارلو سنة 1948 بطلب من المحافظ العام نايجلين، أو لاحقا الاقتصاد الجزائري (ميلي، 1960) هي أفلام مبنية بشكل كبير على الوقائع ومتكاملة في معالجتها للمشكلة الجزائرية، حتى وإن كانت تتبع الأفكار السائدة. وزعت هذه الأفلام عن طريق المتحف البيداغوجي الوطني[666]، (لاحقا المعهد البيداغوجي الوطني) الذي يقدم تأشيرة خاصة وهو ضامن للتعلم من خلال الفيلم الجيد في كامل أنحاء فرنسا. يبدو بأن المعهد البيداغوجي الوطني قد اهتم سنة 1953 و1954 بالمشاكل الاستعمارية لفرنسا وطلب من المركز الوطني للسينما نسخا من أفلام تابعة «للتراث السينماتوغرافي للدولة». في سنة 1953 طلبت الأفلام : الجزائر، كان هناك جبل، دم الجزائر العاصمة، ومدن ميتة من الجزائر، بوزريعة، منارات في الشمس، لتثبت إمكانية استعمالها كدعامة سينماتوغرافية لدروس متعلقة بالجزائر. في سنة 1954 أضيفت إلى هذه القائمة أفلام أخرى تعالج موضوع المستعمرات الفرنسية مثل مشاكل الشرق الأقصى رقم 01 حول الهند الصينية، أو الخانة الكبرى حول إفريقيا السوداء[667].

يمكننا إذن ملاحظة زيادة في الأفلام التي تعالج موضوع المستعمرات في الوقت الذي شارفت فيه الحرب الهند الصينية على الانتهاء، وازداد فيه الواقع الشمال الإفريقي حضورا (مع ظهور بعض الاضطرابات في المنطقة). في سنة 1957 فضل المعهد البيداغوجي الوطني أيضا عرض «أخبار سينماتوغرافية مدرسية عن أحداث الساعة» بالأقسام، بعنوان التاريخ

الذي يصنع والذي أصدرته دائرة المعارف لاروس. ومن بين المواضيع التي عولجت بصفة متواترة خلال سنة 1956 نجد الإشارة بشكل متكرر لموضوع الجزائر والاستقلالات بشمال إفريقيا. وأخيرا وفي سنة 1960 أشرف المعهد البيداغوجي الوطني على فيلمين : الديموغرافية الجزائرية والاقتصاد الجزائري[668]. يحدث جوزف مايير مدير مصلحة السينما للأمانة العامة للشؤون الجزائريين التي تمون هذه الأعمال بطريقة «غير رسمية»، للمنتج جي.كا رايموند ميليه : «اتفقنا بسبب الخاصية البيداغوجية أساسا لهذه الأفلام، على أن التركيب وإضافة الصوت والتقديم الجديد ستتم كلها [كما ورد] تبعا لتعليمات وزارة التعليم الوطني، والتي يجب أن تكون المستعمل الرئيسي، ممثلة في شخص مستشار يعينه المتحف البيداغوجي»[669].

تهدف البيداغوجية «الجزائرية» إلى تلقين بعض العناصر التي تمجد عمل فرنسا بمستعمراتها لجمهور يجهل في غالب الأحيان كل شيء عن الجزائر (بالنسبة لفرنسا) وعن فرنسا (بالنسبة للجزائر). من وجهة النظر هذه نفترض ربما أن الجمهور الأكثر شرعية لهذه السينما ليس هو جمهور صالات السينما الذي اعتاد على وضوح المعلومة المنحازة، بل هو جمهور المدارس والصالونات المتنقلة أو القرى. وفي هذا السياق تعد الحالة الخاصة للمكتبة السينمائية لمدينة باريس حالة مثيرة للاهتمام، فقد كانت بلدية باريس دائما في طليعة المبدعين في المجال البيداغوجي بالمقارنة مع مؤسسات الدولة، فبالرغم من قلته فإن أرشيف المكتبة السينمائية يقدم معلومات قيمة[670] حول إصدارات الأفلام التي تعالج موضوع الجزائر وبشكل عام إفريقيا الشمالية خلال الفترة الممتدة بين 1951–1952 وذلك من أجل ذكر المنطقة (فيلم عام، اثنين حول المغرب وأربعة حول الجزائر) وذلك من خلال ستة وسبعين إخراجا. وينتقل المخزون تدريجيا إلى غاية فترة 1956–1957 إلى عدد اثنين وعشرين فيلما (ثلاث أفلام عامة واثنين حول تونس وأربعة حول المغرب وأربعة حول الجزائر) بذلك أصبح المجموع 291 إخراجا.

نلاحظ إذن هيمنة موضوع الجزائر على البلدان شمال الإفريقية الأخرى تماما كما هو الحال عليه مع شركة الأخبار الفرنسية على سبيل المثال، وذلك حتى ولو استمر الحديث بدءا من سنة 1956 عن البلدان التي كانت تحت الوصاية وهي التونسية والمغربية التي أصبحت مستقلة.

تراهن الدولة على التأثير الإيجابي «العجيب» للسينما على جمهور يتقبل الأفكار وخال من أي فكر نقدي حتى تتمكن من نشر الفكر الاستعماري الجمهوري بطريقة دائمة في أوساط سكان مدنيين في كلا الضفتين من ضفاف البحر المتوسط. في سبتمبر 1950 أبلغ المحافظ العام المدير العام للمركز الوطني للسينما : «بأنه يجعل تحت تصرف الإدارات العمومية وبالمجان فيما تعلق بالتوزيع غير التجاري» الأفلام التي أنتجتها بالكامل الحكومة العامة بالجزائر بدءا من سنة، 1946 وكذلك الحال لتلك التي يجري إخراجها. وبحسب مدير المركز الوطني للسينما «الأفلام التي أنتجت على حساب افدارات الفرنسية وُزعت بالجزائر في الظروف نفسها»[671]. يتم إذن توزيع الأفلام التي أخرجتها إحدى مصالح أو مجموعة من المصالح التابعة للدولة في غالب الأحيان عن طريق طرق غير تجارية ولأهداف بيداغوجية أو دعائية (فكلاهما مرتبط بالآخر بالتأكيد). في أوت 1950 كتب مدير مصلحة السينما للحكومة العامة بالجزائر على سبيل المثال إلى مدير الذيوان لإخباره بسير عملية العرض التي نظمتها الحكومة العامة بالجزائر في المدن التالية : أكي لي بان، شانبيري، إيفيان، أنيسي وأكس أون بروفانس. وبحسبه «حققت العروض الخمس التي برمجت [...] نجاحا باهرا. لقد تمكنت من التواصل مع على الأقل 5000 شخص والذين تمكنوا بطريقة ملموسة من تفهم المجهود الفرنسي الجبار بالجزائر»[672].

الأمر يتعلق هنا بإحدى أعمال مصلحة البث السينماتوغرافي للحكومة العامة بالجزائر تجاه فرنسا والعالم. ويقول مدير المصلحة بكل حماس وهو

يتطلع لتطور لعمله بفرنسا : «فضلا عن عملها بالجزائر الذي سيزداد سنة 1951 فإنّ مصلحة البث السينماتوغرافي–تسمح عند خروجها من الإطار الجزائري بالإنشاء في فرنسا وفي بلدان الإتحاد الفرنسي وبالخارج تيارا للإعلام السينماتوغرافي وحالة من الفضول المنتبه، والتي من شأنها جميعا أن تؤتي أكلها وأن تخدم مصالح فرنسا، «متجاوزة» كما كتب ذلك أندريه بازين سنة 1949 في العمل والثقافة «مخطط الدعاية للرقي إلى الثقافة السينماتوغرافية أو على الأقل إلى مستوى الثقافة وحسب»»[673]. لم يهمل صانعو الدعاية إذن الجمهور الفرنسي. فهو جمهور معقد وشديد التنوع والذي تعرض عليه أفلام هي في حد ذاتها متنوعة جدا، بحسب الطلبات وآمال المشاهدين المحتملين : نعطي لكل واحد نظرة مختلفة عن الجزائر.

العروض بالجزائر

يتكون الجمهور الآخر لهذه الإنتاجات من الجزائريين في حد ذاتهم، هؤلاء «مسلمو الجزائر» أو «الفرنسيون من أصول شمال إفريقية» والذين توجد من أجلهم هيئات خاصة وعلى رأسها مصلحة البث السينماتوغرافي للحكومة العامة بالجزائر، التي أنشئت سنة 1943 بغية تعليم هؤلاء السكان البالغين المعدمين في كثير من الأحيان «الأهداف الكبرى» لفرنسا. إنّ هذه الهياكل هي التي تجعل من سياسة فرنسا للصور ناجحة نسبيا[674] لأنها تتكفل بأحد الأهداف الأولى للسلطات : السيطرة على السكان المسلمين. ولكن قبل تحليل سياسة مصلحة التوزيع السينماتوغرافي نأخذ بعين الاعتبار افتخار الديوان الجزائري للسينما التعليمية (OACE) بالنتائج المذهلة التي تفوقت على نتائج مصلحة التوزيع السينماتغرافي : 630 مركز عرض و30،000 مشاهد في الأسبوع مع نهاية الأربعينيات، أي على الأقل ضعف أرقام مصلحة التوزيع السينماتوغرافي. والحقيقة أنه إذا كان هذا الأخير يسيطر على الأرياف فإنّ الديوان الجزائري للسينما التعليمية

يستفيد من هياكل قاعدية راسخة وجمهور «مأسور». تظم الشبكة التي أسسها روني باستر سنة 1927 (والتي أدارها إلى غاية الإستقلال)، والتي تشارك الحكومة العامة بالجزائر في تسييرها وجامعة الجزائر العاصمة أو الرابطة الفرنسية للتعليم، كل المراكز التعليمية الجزائرية التي تهتم بالفيلم[675]، وتسمح تعليمة لمصلحة السينما للحكومة العامة بالجزائر بفهم مدى حجم المؤسسة : «بطلب من الإدارة العامة جُهز السيد باستر بمكتبة سينمائية هي الأكثر تعدادا من نوعها في فرنسا بالأفلام من نوع 16 ملم. وهي تخدم حوالي 600 مكتب دراسي فضلا عن المنازل الريفية. تقدم لها كل الإنتاجات الجديدة. يقوم السيد باستر كل أسبوع بتوزيع الأفلام مع المكاتب الداخلية التي يخدمها مع المصلحة الإجتماعية للجيش. أي أن منظمته تقوم بنشاط كبير وتستجيب لعدد معتبر من المشاهدين على غرار المنظمة المشابهة والموجودة بالديوان الإداري للجزائر بباريس»[676].

الأمر راجع للمنظمة لتطوير حضيرة آلات العرض بكل الأماكن العامة للتعليم، وذلك بتفضيل الشراء عن طريق الدعم. وفي رسالة مؤرخة في شهر جانفي 1949 كتب الديوان الجزائري للسينما التعليمية على سبيل المثال إلى رئيس بلدية سطيف من أجل إبلاغه بإيداع 100،000 فرنك أي 50% من سعر جهاز لمدارس المدينة[677]. استفادت بلدات أخرى عديدة (العشرات منها سنة 1948) من هذا الدعم. وعليه فإنّ الديوان بموجب تغلغله في قلب النسيج العمراني وبفضل جمهور أغلبه من الأطفال (وهذا مايفسر العدد المعتبر للمشاهدين المصرح بهم) يحوز بين يديه إحدى مفاتيح الدعاية عن طريق الفيلم بالجزائر. إنّ الجمهور الشاب الذي يتعرض في الوقت نفسه بفرنسا للعروض التي تنظمها التربية الوطنية هو في الجزائر عامل من الدرجة الأولى. وبالتزامن مع التصنيع والتعمير التي قررتها فرنسا سياسيا فإنّ النمو الديموغرافي للسكان الجزائريين (وبالتحديد المسلمين) هو نمو سريع. وعليه فإن التحكم في الخطاب الفكري أمر بالغ الأهمية بالنسبة

للسلطات، أما الأطفال الذين يسهل التأثير عليهم عن طريق الأفلام فهم هدف أساسي. إنّ الأطفال المتمدرسين أي الذين هم في مرحة التعلم (سواء الأوروبيين منهم أو المسلمين) يفصلون عن عائلاتهم خلال مدة العرض وذلك لتفادي أي خطاب متناقض محتمل.

الأفلام إذن كما شاهدناها قامت مقام مدافع الاستعمار الجمهوري. تُدرس في كامل مدارس الجزائر وفرنسا في نفس الوقت. تبني هذه العقيدة تُسهِلهُ وسيلة أكثر سلاسة ومعروفة بطابعها الخلّاق. بدء من سنة 1945 أصبحت مهمة تمجيد دور فرنسا بالجزائر تمر إذن عبر هذا الجمهور الذي بعد أن يصير مراهقا ثم شابا يستوعب، بحسب رأي المنظرين لهذا الفكر، الخطاب المفروض. يندرج عمل الديوان الجزائري للسينما التعليمية–قليل التوثيق لسوء الحظ–تماما ضمن جهاز يعمل بالارتكاز ليس على «جمهور عريض» تقليدي، بل على العكس من ذلك على جماهير مستهدفة تتطلب تكيفا كبيرا بحسب الظروف السياسية والاجتماعية. وفي حالة الديوان الجزائري للسينما التعليمية يمكن للمسؤول عن العرض الذي نتخيله أحد الأساتذة أو مدير المؤسسة أو أحد الشخصيات المحلية أن يُغير متى شاء البرمجة أو أن»ينمقها» بحسب السياق المتغير دائما[678].

تبرز كثير من الأفلام المدنية حول الجزائر كما سيكون عليه الوضع أيضا خلال الحرب، الطفل على أنّه عامل مركزي في المجتمع الجزائري. وفي بعض الأحيان هو الشخصية المركزية للحبكة جاعلا منا نفكر بأنّ الفيلم موجه أساسا إلى الأطفال حتى يسهل عليهم عملية مقارنة أنفسهم بالبطل وبالتالي فهم الرسالة. في فيلم واجب زوزو (فيدال، 1955) طفل صغير باريسي يقوم باكتشاف الجزائر العاصمة، وفي فيلم ابن المرجان (ليريهيسي 1953) طفل «أوروبي» يتيح مشاهدة الساحل الجزائري وثرواته. وبطريقة جد هادفة لا بد من انتظار فيلم عسكري حتى نشاهد طفلا جزائريا يصبح «البطل» في مدن جديدة المصلحة السينماتوغرافية للجيش 183، 1959).

النموذج الأمريكي فيما تعلق بالبث نظرة شاملة على ما ستشهده الدول الغربية في قادم الأيام. في سنة 1957 كانت الولايات المتحدة تعد 530 قناة تلفزيونية مقابل 44،5 مليون جهاز تلفزيون. وفي سنة 1959 وجدت 550 محطة مقابل 50 مليون جهاز تلفزيون. الحصول على تأشيرة الدخول إلى هذه الشبكة الضخمة يعني إذن الوصول إلى جمهور لم يضاهى من قبل وهذا هو ما نقله في أوت 1957 أحد صحفيي جريدة وال ستريت جورنال (Wall Street Journal) الموجود في الجزائر في مهمة (في الوقت الذي صدر فيه آخر فيلم للملف الجزائري بالولايات المتحدة الأمريكية) حينما كشف عن أنّ «الممول الخفي نوعا ما لهذه الأفلام هو وزارة الشؤون الخارجية» مع تمويل صادر عن الحكومة العامة للجزائر، فبالنسبة للصحفي «هذه قضية حساسة نوعا ما»[731]. وهذا لم يحل دون أن يُختار أحد الأفلام «كواحد من أحسن خمسين فيلما وثائقيا قُدم على شاشة التلفزيون» في مسابقة لمجلة فاريتي (Variety) في جويلية 1958. [732]

ومع استعمال الصورة والصوت لغاية التواصل مع الحشود وهو شيء جديد بالنسبة لفرنسا[733] فالأمر إذن يتعلق بمحاربة جبهة التحرير الوطني وحلفائها على أرضهم وباستعمال الطرق ذاتها التي يستعملونها هم أنفسهم، عن طريق السينما «المناضلة» والصحافة العالمية أساسا. منذ سنة 1956 نبه روجي فورس السفير الفرنسي بأنّ الدعاية المتلفزة تقوم بها في الولايات المتحدة الحكومة الفدرالية والكنيسة، والحكومات الأجنبية أيضا : «المصالح الإعلامية الإنجليزية والكندية هي الأكثر تنظيما في هذا المجال، ولكننا نشاهد أيضا مجهودا من الدول العربية الآسيوية الحديثة والتي تحاول الاستثمار في جاذبية «الغرابة» التي تلعب على مخيلة الجمهور، ومن أجل ذلك يستعينون بالفيلم للدعاية السياسية». وبحسبه فالمشاهد الأمريكي لا يهتم أبدا بالسياسة الخارجية وهو يسبح في تيار خطابات متسقة

من أجل ذلك تثير انتباهه الأفلام القادمة من الدول الشابة بآسيا وإفريقيا بكل سهولة، لأنه سيتعرف طواعية على تطورها عبر مراحل التاريخ ويقارنها بتاريخ بلده. إنّ هذه البلدان تبدو له ديناميكية، ودون أن يعي بالهوة التي تفصله عنها يجد فيها شغفه الخاص بتحسين الظروف المعيشية. إنّ مشاهدة منظر هندي أو عربي في قيادة إحدى الآلات سيروق له جدا، لأنه سيشاهد في ذلك تقبلا للمناهج ولأنه سيتعرف في أغلب الأحيان على آلة أمريكية الصنع[734].

يتعلق الأمر إذن بالنسبة لفرنسا باستعمال الحجج نفسها لجعل القضية الفرنسية متعاطفا معها حتى في حالات الأزمات، مثل ساقية سيدي يوسف وهي قرية تونسسة قنبلها الجيش الفرنسي في فيفري 1958، وهو الحادث الذي أوصل إلى حادثة «المكاتب الحسنة» الأمريكية وسقوط الجمهورية الرابعة : «في الوقت الذي يتحدث فيه الجميع عن ساقية سيدي يوسف بإمكاننا إظهار صور عن المدارس والمستشفيات والطرقات والسدود التي شيدتها فرنسا للجزائريين»[735]. بعد ذلك بوقت قصير وفي تعليق لأحد المشاهدين الأمريكيين على فيلم الرجال ذوو القبعات الزرقاء (Man with the Blue Kepi)، وهو فيلم قصير من سلسلة ملف الجزائر (Algerian porfilio) يبدو بأنه يسير في الاتجاه الذي أراده فورس : الفيلم يقدم معلومات كثيرة خلال قنبلة الفرنسيين لساقية سيدي يوسف[736]. بدلا من الدعاية المحصورة في بعض الأشخاص فُضل «الإعلام» غير السياسي والقابل للبث على نطاق واسع بالراديو والتلفزيون وكذا وسائل الإعلام المكتوب.

ويذكر فورس لاحقا مقالا لروبرت س. آلن بجريدة نيويورك بوست بتاريخ 3 جويلية 1958 والذي يُذكر فيه بأنّه بمبلغ 5 مليون دولار «أصبحت جامعة الدول العربية الآن واحدا من أكبر زبائن الدعاية [propaganda spenders] في الولايات المتحدة الأمريكية»، وذلك بإنشاء مراكز الإعلام العربية بالمدن الكبرى وكذا دورات المحاضرات. وبالنسبة ايضا

ل روجي فورس الإستمار في هذا الإتجاه محتم : «مهما كانت السياسة التي سيتبعها الجنرال ديغول في الجزائر، ومهما كانت التعليمات التي ستصل إلى ممثلينا بالأمم المتحدة فالمشكلة الجزائرية تبقى آنية في ذهن الرأي العام الأمريكي، ويجدر بنا اليوم أكثر من أي وقت مضى أن نظهر عن طريق الصور المظاهر الملموسة لإنجازات فرنسا»[737]. الجمهور الأمريكي هو الهدف الأول ولكن جبهة التحرير الوطني هي بالطبع أيضا مستهدفة بهذه الصورة «المختلة» عن النزاع : «إنّ مجمل عملنا بالتلفزيون الأمريكي لم يترك رجال الدعاية التابعين لجبهة التحرير الوطني وحلفاءهم العرب والمنظمات الأمريكية التي تعبر عن تعاطفها مع القضايا الوطنية العربية غير مبالين»[738].وللسماح بهذا التطور الإعلامي أعيد توزيع الأموال التي كانت مخصصة للسفارة بنيويورك، والمتعلقة بالمغرب وتونس بعد استقلالها لحساب الجزائر والمجتمع[739].

يندرج إذن الإنتاج الأمريكي في الإطار الأشمل لتصفية الاستعمار الفرنسي في حين أنّ الولايات المتحدة الأمريكية تهتم عن كثب بإفريقيا كمكان للتأثير والصراع ضد الشيوعية. يبرز روجي فورس في ماي 1959 حقيقة أنّ فيلم أورافريكا (Eurafrica) المدرج في سلسلة ملف الجزائر هو أكثر ملائمة للوضع الآن من ما كان عليه عند إنتاجه سنة 1957 «لأنه يبرز عن طريق الصور بأنّ الجزائر هي الجبهة الحامية لحلف شمال الأطلسي، وهو يصيغ لفكرة أوروبا الغربية والقارة الإفريقية على أنهما منطقتان متكاملتان والتي من الممكن تطوير مواردها بالتعاون ولفائدة القارتين»[740]. ولكن تطور الذهنيات سريع جدا في الوقت الذي دقت فيه ساعة الاستقلالات. وفيما تعلق بالإنتاجات النيويوركية حول هذه المسالة بالذات فإنّ روجي فورس يؤكد في سنة 1960 على حقيقة أنّ «هدف الأفلام الوثائقية كان إبراز السياسة الليبرالية والتحررية لفرنسا لاسيما

بالجزائر، وكذا الطابع المرن لجالية مؤسسة على التقرير الذاتي لشعوب ما وراء البحار ذات الطابع الدائم واللامتناهي»[741].

روجي فورس الذي يعي تماما صعوبة الدخول في شبكة الإعلام في الولايات المتحدة الأمريكية هو إذن راض على تعاونه مع روبرت شوفيلد وشركة تانجنت فيلمز، التي أنتجت بالتعهد سلسلة ملف الجزائر وأفلام قصيرة أخرى. وكما قال فورس للسفير ألفاند

لقد أظهر مسيّرو شركة تانجنت فيلمز قدرتهم على التعاون مع السلطات الفرنسية ومع السينمائيين الفرنسيين. وهم يقدمون لنا النصائح على المستوى التقني ولكن على المستوى السياسي كانوا دائما منساقين لتوجيهات هذه السفارة. أسمح لنفسي بأن أعير انتباهكم سعادة السفير إلى الأهمية القصوى لهذه النقطة، لأن مثل هذا النوع من التعاون يصعب الحصول عليه من المنتجين الأمريكيين، والذين في إخراجهم للأفلام الوثائقية أو أفلام أحداث الساعة يدّعون في غالب الأحيان بأنهم يتحكمون في التعليق، ويحتفظون بملكية نتجاتيف الأفلام التي بإمكانهم استعمالها لاحقا في سياق مختلف.

وهذا ما لم يكن عليه الحال مع تانجنت فيلمز، وهذا ما سمح زيادة على ذلك بإخراج مقاطع عالمية وأيضا «هي شركة (للعلاقات العامة) تثير اهتمام مجمل الفرنسيين»[742]. وفي قطعة أخرى من الأرشيف يذهب فورس أبعد من ذلك بالقول بأنّ شوفيلد سياسيا «يتقاسم وجهات نظر الحكومة ذاتها، وبالتالي فهو يرضى بتحمل المسؤولية كاملة عن هذه الأفلام دون أن يذكر في مقدمتها بأنها لحساب الحكومة الفرنسية «. وبالنسبة لأولئك الذين يعتقدون بأنّ على هذه السوق (الغالية) أن تعرض للمنافسة يجيب فورس بكل لباقة : «إنّ فتح باب المنافسة بين المنتجين الأمريكيين يعد بمثابة تقديم دعاية خطرة لمشاريعنا، وسنستفز حملة لجبهة التحرير الوطني بالولايات المتحدة الأمريكية ضدها. وكما هو معلوم عند القسم فإن السرية والكتمان هما ما نحتاج إليه في هذا المجال». وختاما فإنّ تقديرات تانجنت فيلمز[743]

هي «متماشية مع الأسعار المعمول بها في السوق»[744]، وهذا ما يجعل منها شركة «جيدة» للإنتاج وليست ملطخة بالدعاية الفرنسية الثقيلة، وهي تجعل فرنسا تستفيد من «الموضوعية» ذائعة الصيت للمعلومة الأمريكية.

وكعلامة على تلك الفترة وعلى تقدم الأمريكيين فيما تعلق بتقنيات التواصل فإنّ فورس وفريقه ا0ستعملوا زيادة على التلفزيون وسيلة لم تكن معروفة بعد في فرنسا، على الأقل ليس بهذا الحجم من أجل نشر أفلام سكوفيلد ألا وهي العروض في النوادي والمنظمات والجامعات، والتي لا يقل عددها عن 350،000 سنة 1957 و400،000 سنة 1959 بالولايات المتحدة، والتي تجمع الملايين من المتفرجين المحتملين. في شهر أوت 1957 ولدت فكرة استهداف جمهور مختلف عن جمهور التلفزيون. وبذلك أبرمت تانجنت فيلمز عقدا مع ستيرلينغ موفيز (Sterling Movies) وهو موزع يعرف جيدا مجال الجمعيات وأرسلت قائمتها إلى أكثر من 65،000 زبون من أجل عرض الأفلام التسعة الجديدة لسلسلة ملف الجزائر. تشكل كل من الجمعيات المدنية والأوساط الاقتصادية (روتاري كلاب وليونز كلاب وغرفة التجارة) والمنظمات النسوية (General Federation of Women's Club، American University University Women) المكاتب البلدية والمنظمات السياسية وقدامى المحاربين (American Legion) والنقابات والجامعات تشكل كلها نظرة عامة وشاملة على كل المشارب المختلفة في هذا البلد الضخم. الهدف المعلن من هذا العرض هو الوصول إلى مجموعات اجتماعية خاصة، وبالتالي الإجابة على الأسئلة التي قد يطرحونها على أنفسهم حول حرب الجزائر. وعليه أعيدت كتابة فيلم سقوط الحجاب (Falling Veil) سنة 1959 خصيصا، وهو فيلم حول ظروف المرأة المسلمة في الجزائر كان معدا لسنة 1958، بحسب جمهور من النساء والأمريكيين : «تلاحظون أيضا المكانة الهامة التي خصصت للدوائر النسائية [بالسيناريو]. من البديهي بأنّ مثل هذه التعديلات [...] تغير

تماما من المشروع [...] وستعطي نتائج أكبر على الجمهور الأمريكي»[745].
نحن إذن بعيدون تماما عن التوزيع غير التجاري بفرنسا، والمحدود جدا فضلا على أنّ ردود فعل الجمهور نادرا ما تسجل فالموزعون غير محترفين على عكس ما هو عليه في الولايات المتحدة الأمريكية.

ومن أجل السير الجيد لهذا المشروع كان من الضروري وجود مائة نسخة عن كل فيلم، و900 عرض مضمون بموجب عقد التوزيع مع شركة ستيرلينغ، زيادة على إدراج الفيلم في كتيباته الدعائية، وإنجاز مقاطع إشهارية تستعمل «الفيديو الإعلاني الرسمي» مثل رحلة إلى البلد وراء الأخبار في أقل من 15 دقيقة (A trip to the country behind the news in less than 15 minutes) لجلب الزبائن المحتملين، جاعلة من «جزائر الأخبار» موضوعا للتعمق : العناوين والأخبار والمزيد من الأسماء والأماكن الجديدة الوارد ذكرها في الصحف وعلى الهواء. أي نوع من البلدان هي الجزائر؟ وكيف هو شعبها؟ [...] يمكنك التعرف على المزيد حول هذا البلد الذي لا يعتبر بالبعيد كل هذا البعد، والذي يحتل العناوين الأولى يوميا من خلال عرضنا لقصته، من خلال سلسلة من تسعة من أروع الأفلام والمسماة ملف الجزائر»، وأخيرا لتختتم بتسعة حلقات مثيرة جدا وكأن الأمر من الأفلام السوداء[746]. كانت هذه المحاولة ناجحة لأنه خلال سبتمبر 1957 وأكتوبر 1958 قدم 9669 عرض لماقدر بـ 568629 مشاهد بما تعدى توقعات فورس[747].

وبحسب هذا الأخير فإن هذه النوادي المختلفة «تسمح بالتواصل مع جمهور كبير موزع على مجموع مساحة البلاد وهم مهيئون للاستقبال، لأنهم يتنقلون من أجل مشاهد أفلام أو الحضور لمحاضرات. وبما أنّ تقديم العديد من المحاضرات في الملايين من النوادي أمر غير ممكن، فإنّ أفلامنا تشكل لنا وسيلة فريدة للتعريف بالمجهود الذي تبذله فرنسا في الجزائر»[748]. ويشرح فورس الأهمية الاستراتيجية لهذا النوع من التوزيع

بغية الحصول على قروض إضافية من الأمانة العامة للشؤون الجزائريين لمواصلة هذا النشاط بالوسط الجمعوي : الأمر يتعلق بدعم وليس الاستغناء عن التلفاز وبالتالي الوصول عن قرب إلى أمريكا العميقة التي لا تهتم في الغالب إطلاقا بالسياسة الخارجية. ويهنئ مدير مصلحة الصحافة نفسه على النسب العالية جدا من الرضى (90%) التي استقاها الموزع من الجمهور بمناسبة أفلام سلسلة ملف الجزائر. إنّ مؤشرات الرضى هذه يرافقها اختيار مجموعة من ردود فعل الجمهور، والتي هي في الغالب إيجابية بخصوص مجموع السلسلة : إنّ شعب ومشاكل الجزائر مدعاة للاهتمام، ومن شانهم أن يحفزوا المساعدات المالية والتقنية مِن مَن هم أكثر حظا منهم. أو أيضا : إنّ هذه المجموعة من الأفلام مفيدةَ جدا لفهم الوضع في الجزائر. عند قراءة هذه النصوص يبدو أنّ هدف السفارة قد تحقق لأنه وباستثناء بعض الأصوات المعارضة (هذه دعاية فرنسية مبالغ فيها، بالرغم من أنها مثيرة للاهتمام أو إنّها طويلة) فإنّ ردود الفعل كانت جد إيجابية وهي تعكس حجم أثر الدعاية الفرنسية من أجل تغيير طريقة تفكير متجذرة . أبهر فيلم إنها أرضهم الجمهور دائما بالتعاون الواضح بين الجزائريين والفرنسيين، من منظور التقارير الصحفية أو نحن بالتأكيد أعلم بالجزائر العاصمة وسكانها. وفيما تعلق بفيلم رجال الغد قال أحد الطلبة المتحمسين : كانت الصورة رائعة جدا نرغب في رؤيته مرة أخرى![749]. إنه إذن انتصار إذن لمن نادوا بـ»العلاقات العامة«.

انتشر المثال الأمريكي انتشار النار في الهشيم. فبدءاً من سنة 1957 أُضيف على النظام الموجود بباريس والجزائر العاصمة ونيويورك مركز للتوزيع الفرنسي التابع مباشرة لرئاسة المجلس ثم لرئيس الوزراء :

أنجز مركز التوزيع الفرنسي هيكليا كي يخدم كعضو للتنسيق أو للتعامل مع المسائل الحساسة بقدر كبير من السرعة. على سبيل المثال من أجل التصدي لدعاية جبهة التحرير الوطني بألمانيا أرسلِ مركز التوزيع الفرنسي محاضرين عاشوا بالجزائر بالتنسيق مع الدفاع الوطني. إنّها عمليات ظرفية استجابت لهجمات

معادية لفرنسا. أما فيما تعلق بالتمويل فإنّ مركز التوزيع الفرنسي ليس سوى مجرد وسيط. بالنسبة للأفلام فإنه عمل تحت الطلب. مثال : رحلة إلى الجزائر، عشرة ملايين فرنسي، مفاجآت التاريخ هي أفلام قيد تحضير مفترق طرق التاريخ وقدوم الجمهورية الخامسة[750].

أخرجت أفلام المركز الفرنسي للتوزيع شركات فرنسية خاصة وهي موزعة في فرنسا والخارج، وحتى وإن كان المركز قد وجد قبل قدوم الجنرال ديغول فإنّ الأفلام كلها تتمحور بدءاً من 1958 حول الجنرال، من خلال مواضيع متعددة متعلقة في أغلب الأحيان بتصفية الاستعمار وبالبترول. لم يلزم انتظار قدوم الجنرال ديغول إلى السلطة لنلاحظ إنتاج أفلام موجهة للخارج، لا سيما إلى الولايات المتحدة الأمريكية بدءاً من سنة 1956 كما شاهدنا ذلك، ولكن في فترة رئاسته اتخذ إنتاج الأفلام منحى مغايرا من أجل الاستجابة لحملة جبهة التحرير الوطني الإعلامية «الشرسة» لتصوير الحرب.

تكفلت سفارة نيويورك أيضا بالإنتاج لحساب مركز التوزيع الفرنسي، وبتوزيع الأفلام العامة مثل الصحراء الحدود الجديدة التحدي الجديد والذي أخرج سنة 1957، وعرض بواحدة من أكبر القنوات الأمريكية قناة أي بي سي (ABC) من 17 إلى 23 أوت 1958 خلال الفترة المسائية. والحال نفسه مع فيلم فرنسا والذّرّة الذي أنتجه سنة 1959 (CEA) ووزع سنة 1960. تانجنت فيلمز المكلفة بالأفلام حول الجزائر هي أيضا المنتج «الرسمي» في الولايات المتحدة تحت غطاء مركز التوزيع الفرنسي كما نلاحظ ذلك في أحد العقود : «تُكوّن موضوعات هذه الأفلام عن طريق مواضيع خاصة تعالج الحالة الاجتماعية والاقتصادية والإدارية والسياسية سواءً في فرنسا، أو في الجزائر وفي أراضي ما وراء البحار، وكذلك المنجزات الفرنسية في بلدان أمريكا اللاتينية. يصادق مدير مركز التوزيع الفرنسي أو ممثله على سيناريو هذه الأفلام. [...] تقدم تانجنت فيلمز [الأفلام] ليصادق عليها

سفير فرنسا في نيويورك أو ممثله المتصرف باسم مركز التوزيع الفرنسي من أجل كل موضوع معالج»[751].وبذلك تطورت سياسة عالمية للصور، تحتل الجزائر فيها دورا هاما، سمحت للجنرال ديغول (عن طريقالأمانة العامة للشؤون الجزائريين على الأخص) من أن يعرض في كل مكان في العالم صورة لفرنسا تطور الجزائر، وتستفيد من الموارد الطبيعية للصحراء بغية التقدم على المستوى الاقتصادي (مع البترول) والعسكري العلمي (مع النووي).

مع نهاية سنة 1958 تغير الوضع السياسي والإعلامي في الجزائر بعد استبدال بول دولوفريي بالجنرال سالان، وتسريح العقيد لاشوروا (»المدبر» للعمل النفسي) من المندوبية العامة. في 1960 كان جاك كو دو فروجاك هو من يُسير، كما هو حال جان فوجور مع المكتب المدني والعسكري، الإعلام المدني والعسكري في الجزائر وهذه علامة على التخلي القهري للجيش عن الدعاية أو من أجل استعمال مصطلح تلك الفترة ما أصبح يسمى «الإعلام». عارض لاشوروا منذ قدومه تدويل وزارة الشؤون الخارجية لصور النزاع وذلك بتأخير إجراءات تسديد الوفد، والدعوة على العكس من ذلك إلى دعاية موجهة بشكل أكبر إلى داخل البلاد : «بسبب مواقف الحكومة الجريئة لابد من توجيه جزء كبير من مجهودنا نحو السكان الجزائريين في حد ذاتهم»[752].

يشير إنشاء مديرية الإعلام على حساب العسكر أساسا إلى الضرورة التي تعيها أعلى السلطات في الدولة (لأنّ هذه المديرية تعمل تحت إمرة الأوامر المباشرة للجنة الشؤون الجزائرية للإيليزيه) للتواصل بشكل فعال وعلى المستوى العالمي حول الجزائر. وبدعم الحسابات، كما يشير إلى ذلك فورس، لأنه من أصل 1700 مليون فرنك فرنسي قديم من ميزانية سنة 1960 المخصصة لمصالح الإعلام للمفوضية الجزائر والأمانة العامة للشؤون الجزائريين «750 مليون (أي 44%) خارجة تماما عن المبادرة، عن المديرية

وحتى على رقابة مسؤولي مصالح الإعلام بباريس والجزائر العاصمة. وقد تقرر تمويل بعض العمليات الجانبية التي أدتها منظمات حكومية محددة عن طريق الاقتطاع من هذه القروض، تلك المتعلقة بالتشويش على موجات الراديو وشراء أجهزة التلفاز، القطاع (p) والعمل النفسي[753].» الأمر إذن كما هو الحال بالنسبة للسينما العسكرية يتعلق بوضع بعض الترتيب في فكر وتطبيق الإعلام، بغية تلبية الرغبات السياسية للحكومة.

ومن الجزائر العاصمة تبدو نقائص النظام الإعلامي واضحة بالنسبة لكو دو فروجاك والذي سيقوم بتصويب الهدف بالتواصل بشكل أشمل على المستوى الدولي وبإثارة اهتمام الصحافة بنشاطات فرنسا بالجزائر حتي يكسر الصورة الرومنسية لجبهة التحرير الوطني التي تتطور. ترجمت إذن أفلام فرنسية إلى العديد من اللغات (ليست تلك التابعة لتانجنت فيلم) وأرسلت إلى الخارج بلطرق الدبلوماسية. استهدفت هذه الدعاية الدول الرافضة للوجود الفرنسي بالجزائر أولا : الولايات المتحدة الأمريكية، إنجلترا، ألمانيا والدول الإسكندنافية ... استُعملت السينما إذن–التي كانت تعتبر وسيلة بالية تجاوزها تطور إعلامي هام في فرنسا (مع قدوم التلفزيون)–بفعالية في الخارج من أجل نشر دعاية متآلفة. ما هي أسباب هذا التهافت؟ إنّ الصورة التقليدية للجزائر بعد 1945 والمعروفة جيدا للمشاهدين الفرنسيين لم تشاهد أبدا في الخارج من قبل. فلم يُرسل إلى المكاتب القنصلية أي فيلم في حين أنّ العديد من الإنتاجات حول الثقافة والعلم أو الفنون الفرنسية كانت تمر بهذه الطرق[754]. وكما هو الحال مع اكتشاف «النظام» الأمريكي للتواصل هذا الاكتشاف الذي كان أكثر بطئا على مستوى الهيئات، منه على مستوى المؤسسات الخاصة المتخصصة في الإشهار والعلاقات العامة أو الإعلام. لم تتفاعل السلطات فعلا إلا عندما أوضح الأجنبيون أنفسهم نقائص الدعاية.

ومع استيراد الجزائر العاصمة للطرق السمعية البصرية الأمريكية المختصرة[755] والواقعية، أصبح النقص في الجانب الدولي للدعاية الخارجية الفرنسية حول الجزائر معترفا به لدى أعلى المستويات في الجيش كما في الوزارات. في أوت 1960 قام رئيس الوزراء بنفسه بكتابة رسالة إلى زميله في وزارة الشؤون الخارجية ليعلمه بضرورة التعريف بـ»الأطروحات» الفرنسية بالخارج، وذلك من خلال مخصصات مالية خاصة من الأمانة العامة للشؤون الجزائريين والتي تقدر بـ 600000 فرنك جديد تخصص منها 250000 لنيويورك[756]. بالنسبة لميشال دوبري «فرض تطور الوضع في الجزائر والموقف الذي اتخذه مسيرو المنظمة الخارجية للتمرد، وكذا تطور بعض الأحداث في القارة الإفريقية بأن تتخذ بعض المجهودات الخاصة في البلدان الأجنبية، لاسيما بلدان أوروبا الغربية من أجل إعلام الرأي العام بالأهداف التي نتابعها في الجزائر»[757]. كان الهجوم الدولي إذن فعالا حتى وإن جاء متأخرا. وبدلا من إظهار فرنسا إنسانية، قررت الدولة إعطاء صورة عن بلد تقدمي في إطار إستفتاء تقرير المصير.

ظهور التلفزيون

كانت لتجربة فرنسا الأمريكية فيما تعلق بالتوزيع العالمي لصور النزاع نتائج على هياكلِ الإنتاج والصور الموزعة في فرنسا والجزائر. الاهتمام المتزايد بالتلفزيون مع منتصف الخمسينيات[758] ناتج عن نوعيته وعدد المتفرجين (الذي يفوق عدد متفرجي السينما لعرض واحد)، إضافة إلى شهادات نجاح التلفزيون في كل أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا، جعلا من التلفزيون الرهان الجديد لحرب الصور الدائرة بين الحكومة الفرنسية والحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية. وعليه أصبح للفيلم منافسا ممثلا في التلفزيون (إلا إذا اعتبرنا بأنّ هذا الأخير مكون من برامج صورت أساسا بالسينما ثم عولجت بالكينيسكوب لتعرض فيما بعد)[759]. يبدو أنّ السلطات وعت عقبة المصالح التجارية المتمثلة في العرض الأكثر شمولا الذي تريده الحكومة، رفض المستغلون تمرير أفلام «موجهة». إنّ النجاح النسبي للقطاع غير التجاري لا يغني عن القول إنه ثقيل وعشوائي. إنّ التلفزيون الذي شهد إزدهاره قبل مجيء ديغول إلى السلطة، أصبح مع مجيئه وسيلة حقيقية للدعاية مع خطب نمطية دون أية معارضة ممكنة، بالرغم من «الشفافية» المعلنة للإعلام الجديد للدولة. وبالتالي شهدنا وجود منطق إعلامي عريض وموزون أكثر مما كان عليه من قبل. في نوفمبر 1961 دفعت على سبيل المثال وزارة الدولة للشؤون الجزائرية للمركز الوطني للسينما قرضا بقيمة 450000 فرنك جديد «موجه لتسديد مصاريف الإخراج والتوزيع في صالات العروض السينمائية والقنوات التلفزيونية والخارج للأفلام القصيرة والمجلات المصورة التي يهدف موضوعها إلى التوضيح

والفهم الجيد لاستفتاء تقرير المصير في الجزائر»[760]. السينما إذن ماهي إلا واحدة من الحلول الإعلامية الممكنة بالنسبة للحكومة في إطار «إعلام» موحد وبشكل جديد (غير مصرح به) للدعاية الديمقراطية.

سياسة وطنية

في ماي 1960 نبهت المندوبية العامة للشؤون الجزائرية الأمانة العامة للشؤون الجزائريين المفوضية الجزائرية بأنّ : «الحكومة تعتقد بأنّ التلفزيون وسيلة فعالة للتقريب بين الجاليتن ولتحقيق تفاهم متبادل بين ضفتي البحر المتوسط وللعرض الجيد لسياستها»[761]. في السنة ذاتها وفي الوقت الذي لم تكن فيه الهياكل في الجزائر جاهزة تماما، اشترت الدولة العديد من أجهزة التلفزيون لتجهيز الأماكن العامة ودفع قيمتها مباشرة رئيس الوزراء. بالرغم من ذلك نبه جاك دو فريجاك القريب من أرض الواقع، مارسيل بلان مدير ديوان الأمانة العامة للشؤون الجزائريين بالقول : «أعتقد بأنّ هذا القرض يمكن استعماله جزئيا لشراء عتاد للعرض السينماتوغرافي. وطالما أنّ الهيكل القاعدي التلفزيوني-الإذاعي غير موجود على كامل التراب الجزائري، فإنّ على عملنا الإعلامي أن يستمر في الاعتماد بشكل كبير على السينما»[762]. إذا كان من شأن التلفزيون أن يعوض سينما الدولة، فإنّ واقعية المفوضية الجزائر استمرت في الدفع تجاه مواصلة العروض المتنقلة، فالتلفزيون لايزال محدودا بالمراكز الحضرية وهو موزع بشكل غير متساو.

في فرنسا تضاعف عدد المحطات المستقبلة المصرح بها، وبالتالي عدد المتفرجين المحتملين أضعافا مضاعفة خلال الخمسينيات (125000 محطة مستقبلة سنة 1955) ومع بداية الستينيات (حوالي 2،555،000 سنة 1962)[763]. إذا كانت الأرقام في الجزائر أقل عددا لأسباب اجتماعية فإنّ التطور كبير أيضا (حوالي 31،000 محطة مستقبلة في 1959، حوالي 54،000 سنة 1960) [764]. منذ قانون أفريل 1955 حول حالة الطوارئ ثم في مارس

1956 وماي 1958 مع الصلاحيات الخاصة، أصبح التلفزيون والراديو من بين وسائل الإعلام الواجب مراقبتها في الإطار الخاص «بالأحداث»[765].
وأكثر من ذلك مع جوزيف لانيال سنة 1953، الذي قدم أول حوار سياسي ذو شأن على التلفزيون، ثم بعده بيار موندَاس فرانس وحصته المسماة (مناقشة السبت مساء) سنة 1954–1955 وعلى الخصوص مع غي مولي بدءاً من جانفي 1956، أصبحت إذن وسائل الإعلام قضية دولة. باتباع نظريات «الإعلام» والعلاقات العامة[766] يجب (هذا لو صدقنا المسؤولين السياسيين) «إيجاد التواصل المباشر» مع الفرنسيين (مولي). بالنسبة لمنداس فرانس «الأمر لا يتعلق أبدا بإرساء أي نوع من أنواع الدعاية الحكومية. في الديكتاتوريات تحاول الدعاية إقناع المواطنين بفكر مفروض عليهم لم يصدر عنهم». ولكن كل غموض دعاية الدولة يتجلى حينما يكتب موليه، وهو يحاول التستر على طريقة عمل الجهاز الإعلامي، ليقول بأنه لا يوجد في الحقيقة «دعاية» : «إنه حق الحكومة في إعلام هذا الجمهور بعملها بشكل مباشر. لا توجد جريدة حكومية. لا توجد إذاعة حكومية ... ولكن يمكن أن توجد ربع ساعة مخصصة للحكومة كل خمسة عشر يوما»[767].

غير أنّ الراديو والتلفزيون هما في الوقت نفسه أداتين حكوميتين على أعلى درجة : إذا كنا لا نشاهد بصفة دائمة الحاكمين في التلفزيون، فهذا لا يعني بأنّ الأمر يتعلق بوسائل إعلام تروج لأفكار الدولة خصوصاً بالجزائر، لأنّ بعض الروبورتاجات تعالج بشكل مباشر «الأحداث» بدءاً من نوفمبر 1954 مع زيارات فرانسوا ميتران إلى القبائل. يقول موليه الذي ابتكر نظاما للمراقبة الصارمة للمعلومة السمعية البصرية بأنّه ترك للصحافة المكتوبة دور الإعلام. ماذا إذن عن هذه الصور وهذه الأصوات؟ ترى إيفلين كوهين في هذا الاستعمال للوسائل الإعلامية ()«الإعلام، التعليم، التسلية») رؤية ديمقراطية قبل كل شيء [768]. يمكننا أن نرى في ذلك أيضا

الرغبة في إخفاء الدعاية الحكومية خلف الشفافية الظاهرة للعلاقات العامة[769]. إنّ جل قوة الدعاية تكمن في إظهار شيء على أنّه ديمقراطي في حين أنه لا يمت بصلة للديمقراطية. ولا يعد من الدعاية إلا الخطاب السياسي المباشر الصادر من الجهاز التنفيذي وليس ذلك الذي يقدم تقريرا عن السير «العادي» للدولة سواء فيما تعلق بالقضايا الجزائرية أو غيرها. وفي إطار المعلومة المتصلة مباشرة بوزارة الإعلام هذه هي إذن نظرة عن الفكر السائد.

يعد التلفزيون أقرب إلى الراديو منه إلى السينما بسبب قدرته على معالجة المعلومة تقريبا بشكل مباشر، سواء من ناحية الشكل أو من ناحية تقنية البث، حتى وإن كانت الاختلافات الإديولوجية قليلة بين هذه الوسائل الإعلامية المختلفة، وهذا لا يمنع بأن يحس الجمهور بشكل واضح بالدعاية الحكومية بالطريقة نفسها مثل السينما. وكما يلاحظ جان بيار جونكولا بشكل عام بخصوص النشرات الإخبارية المتلفزة خلال حرب الجزائر : «يعتقد العديد من المشاهدين–وهم على حق–بعدم تلقيهم للمعلومة بشكل جيد، وهم يقومون بمحاسبة النشرات الإخبارية حول الموضوع الذي يعد الوسيلة المفضلة لصوت السلطة السياسية، والناقل للفكر المسيطر والمهيمن على الآراء. ولكن هذا التذمر والسخط يمكن إطلاقه أيضا على الأحداث الجارية السينماتوغرافية وهي أيضا في محلها»[770].

يمكن الشعور بالتقارب الواضح بين السلطة والتلفزيون بشكل جلي من خلال تركيب البرامج. حتى تلك التي من المفترض أن تكون «موضوعية» وجادة تبدو بأنها «مباعة» ولا تقوم إلا بالاستجابة للرغبات السياسية الآنية. فيما تعلق بفرنسا والخارج اتفقت لجنة تنسيق الإعلام والعمل النفسي[771]، التي تضم ممثلين عن رئاسة المجلس ومفوضية الدولة للإعلام ومركز التوزيع الفرنسي لوزارة الشؤون الخارجية ومفوضية الدولة للجزائر في مارس 1958، على مشاركة أكبر للراديو والتلفزيون الفرنسي

في الدعاية : لابد «من تقديم الجزائر في الحصص الأكثر مشاهدة للراديو والتلفزيون الفرنسي، على سبيل المثال : كتاب م. ج.إ ألكيي [772] القراءة للجميع[773]، مدينة بسكان أقل من 10000 نسمة، الرأس والرُكب، إلخ [...] وراديو لوكسمبورغ»[774]. وحتى قبل التغيير السياسي الذي حدث في 1959–1959 استُعمل إذن التلفزيون ووسائل إعلام الدولة الأخرى وأيضا «المكاتب المجاورة»[775] لنشر المواضيع المركزية للعمل النفسي.

نلاحظ إذن بأنّه عندما قدم شارل ديغول إلى السلطة (كان ممنوعا من وسائل الإعلام إلى غاية ليلة وصوله إليها) كان موجود فكر إعلامي نشط، استعملت الحكومة كل الوسائل الممكنة لمحاربة الدعايات المضادة (خصوصا في الجزائر). لم يكن ديغول أول من قام بخاصية «الاتصال المباشر» مع الشعب (إلا إذا عددنا لكل قضية إعلامية فرنسية أثر الرجل اللندني وهذا احتمال) ولكنه استفاد منها بشكل كبير خصوصا فيما تعلق بالتلفزيون. ويعترف اليوم كل من جان فوجور وجاك كو دو فريجاك، وهما اثنان من أعلى المسؤولين في الجزائر بشكل ملحوظ ودون مراوغة، بأنّ التلفزيون كان له صدى أكبر من الصحافة المكتوبة أو الراديو صدى كبير لدى السكان فيما تعلق بنشر الرسائل السياسية في ذلك الوقت (حوار). وهو صدى أقوى أيضا من السينما والتي يعتقد كلاهما بأنها كانت وسيلة تجاوزها الدهر للنشر. إنّ هذا التفكير الصادر من شخصين مسؤولين عن تأثير الصور المأخوذة في الجزائر يقول الكثير عن المستقبل غير المشرق لسينما الدولة في مواجهة وسيلة سمعية بصرية متماشية تماما مع الخطاب الديغولي حول الجزائر.

بالنسبة لديغول، رجل الكلمة والمبادئ، فإن الدعاية عن طريق الفيلم الوثائقي لا تمثل شيئا، في حين أنّ الصحافة والراديو وعلى الأخص التلفزيون هي وسائل رائعة لتسيير الحشود من الناس وللتواصل[776]، والتي تتطلب تنقلات عديدة على التراب الفرنسي بما في ذلك الجزائر. إذا كانت

السينما غائبة تماما من كتاب مذكرات أمل لديغول، فإنّ للتلفزيون على العكس من ذلك مكانها في سرد أحداثه للسنوات الأربع من رئاسته (في الفصل الأول والذي يدور أساسا حول «رئيس الدولة»)[777]. بعد تذكير سريع لاستعماله للراديو خلال الحرب العالمية الثانية شرح اهتمامه بهذه الوسيلة الجديدة: «وهاهي ثنائية الميكروفون والشاشة تقدم لي في الوقت ذاته الذي بدأ فيه الإبداع تطوره الصارخ. لكي يكون المرء موجودا في كل مكان هذه هي الوسيلة التي لا تضاهيها أية وسيلة أخرى». ولكن وجب عليه أولا التخلص من عاداته الأولى غير المجدية مع الصورة (النظارات وقراءة الملاحظات) ليجد أسلوبه المنمق السابق لدى المستمعين- المتفرجين: «حتى أكون مخلصا لشخصي وجب علي أن أخاطبهم وكأنّ أعيني تنظر إلى أعينهم دون أوراق ودون نظارات. [...] في العديد من المرات خلال هذه السنين الأربعة التقى الملايين والملايين من الفرنسيين بالجينرال ديغول».

وكوريث لميثاق شرف فروسي فضّل الجينرال ديغول مصداقية المواجهة وجها لوجه (حتى وإن كانت افتراضية) على الدعاية الموجهة والمصطنعة للسينما[778]. سمح التلفزيون للجنرال بالاستجابة سريعا للأحداث، وكما كان الحال مع الاستفتاء أو الاقتراع العام، يتم تسيير البلاد مباشرة دون الإكتراث بالأحزاب أو مجموعات الضغط. خلال فترة الأزمة الجزائرية كانت الرهانات على درجة من الأهمية بحيث أنّ نظرته وصوته شخصّت قبل أي وقت مضى الالتزام الكامل لرئيس الدولة بقضايا الأمة (تحضرنا الخطب المصورة القديمة لرؤساء الجمهورية أو المجلس. وقد أعاد ديغول («حسن التأثير في التلفاز» كما يسميه باسكال أوري [779]) بفضل تلاعبه بالنبرات (الشاعرية والأبوية والكارثية) كما بالبذلات (المدنية أو العسكرية) خلال حرب الجزائر اللّغز الوطني، الذي طوره على موجات الراديو من أجل تحرير فرنسا.

يتجه إذن المسرح الصغير المتمثل بالتلفزيون في اتجاه الإبداعات الأساسية للاتصال السياسي. يتذكر كريستيان دولا مالين، وهو وزير منتدب للإعلام بين سنتي 1961–1962 مناقشاته مع الجنرال بخصوص التلفزيون :

لقد بدا التلفزيون يلعب دورا أساسيا واستعمله الجنرال [...] وبما أنّ الدولة لا تملك صحافة أو القليل منها كان لابد إذن للدولة من تقديم أفكارها وكان التلفزيون موجودا هناك نوعا ما ليمثل هذه الأفكار. ولكن لم يكن ذلك موقفا مستقبليا لابد للأمور أن تتقدم وأن تختفي الدولة شيئا فشيئا. كان تعليما للأذهان. أقول هذا الكلام بحذر. كان يعتقد بأنّ على الدولة أن تتحدث في التلفزيون بكل حرية (حوار).

بالنسبة لجان فوجور كان للتلفزيون دور أهم من السينما :

كان ذلك مرتبطا بحقيقة أنّ التلفزيون كان وسيلة إعلام جديدة، وسيلة مسموعة ومرئية [...] حينما كان الجنرال يتحدث كنا نستمع له. أذكر خطاب 4 أكتوبر[780]، كنت أستمع إليه في مكتبي مع بعض الجنرالات : كريبان، لونوييو. وهنا كان للتلفزيون وقع. حينما كان الجنرال هو من يتحدث كان لذلك وقع مؤكد على المسيرين وعلى السكان . [...] على أي حال كان يؤخذ في الحسبان لأن الجنرال أجاد استعماله. أنا أعترف لك بأنني لم أشهد بعدها أي رجل سياسي أو رجل دولة له هيبة السيد على شاشة التلفزيون كما كانت لديغول. في اليوم الذي قال فيه الجنرال «أعطي الأوامر ...» لم يكن أحد من السياسيين ليتحدث هكذا ولو فعلوا ذلك لفعلوه بشكل مغاير (حوار).

يقلل جاك كو دو فريجاك مدير الإعلام بمفوضية الجزائر من تأثير التلفزيون في الجزائر :

كانت للندوات الإعلامية للجنرال وزن، كانت لها أهمية وطنية وعالمية أكثر تأثيرا منها على الأراضي [الجزائرية]. من الأكيد بأنّ خطاب الحواجز الذي ألقاه دولوفريي قام برفع الحواجز أكثر من خطاب ديغول. لم يكن يتفق الجنرال مع هذا الرأي ولكن الأمر كان كذلك. وخطاب استفتاء تقرير المصير كان مفيدا لأنه كان حدثا سياسيا رئيسيا، ولكنه تسبب في زيادة عنف منظمة الجيش السري. [...]

هذا الخطاب فاجأ الجميع بما في ذلك السيد جوكس والسيد دوبري لأنهم لم يستمعا له قبل أن يشاهداه على التلفزيون! (حوار).

علينا إذن ملاحظة التأثير المتزايد للتلفزيون في معالجة حرب الجزائر وبالتالي تأثير الدولة على الحرب[781]. وجب علينا القول بأنّ التلفزيون قام مقام السينما على كل المستويات : تكلفة الإنتاج قليلة جداً، المرونة والسرعة في التنفيذ، عدد المشاهدين يتضاعف بالملايين بدءاً من مصدر وحيد للإرسال، وفي الوقت ذاته على العكس من السينما. يتجه التلفزيون إذن ليصبح الوسيط الرئيسي لإيقونوغرافيا الدولة في حين أنّ تقنيات العمل النفسي منتشرة بشكل كبير في الأوساط المدنية والعسكرية. كما يمكننا أيضا ملاحظة بأنّ جان دارسي مدير البرامج باالراديو والتلفزيون الفرنسي بين سنة 1952 و1959 هو في الوقت نفسه محاضر بمركز التعليم للقوات المشتركة للعمل النفسي[782] وهذا ما يدل على التصادم بين عالمين من المفترض أنهما منفصلين، لكن مشتركين في الأهداف : نشر فكر الدولة ومنع العدو (سواء أكانت جبهة التحرير الوطني أو منظمة الجيش السري فيما بعد) من نشر فكره. وكما يلخص ذلك أندريه برينكور «مباشرة» سنة 1960 في تحليله للتلفزيون :

لم تكتفي الجمهورية الخامسة، كما كان الحال عليه إلى غاية تلك الفترة، باستعمال الراديو والتلفزيون لتقديم رسائل للأمة، بل استعملت الراديو وبالأخص التلفزيون داخل نظامها السياسي، ليس كوسيلة إعلام بل كوسيلة عمل. وأعطت كل المؤتمرات الصحفية للجنرال ديغول والتغطيات المختلفة، والمنابر الدورية، التي سبقت استفتاء سنة 1958 إشارة تغيير لطبيعة العلاقات الموجودة بين الحكومة والمشاهدين. فهؤلاء الأخيرون وجدوا أنفسهم «فجأة» مدعوين إلى الاهتمام بتكوين إجراءات حكومية جديدة. وجدت السياسة شكلها المناسب[783].

بما أنّ الاستعمال الذي قام به الجنرال ديغول للتلفزيون «كوسيلة عمل مدني»[784] كان موضوعا للعديد من الدراسات[785] فلن نطيل الحديث عن

ذلك. لقد قال جان بيار غيشار إنه «قد اتضح بأن التلفزيون ليس فقط ناقلا رائعا بفضل الصوت والصورة، بل هو ناقل أساسي في ظل الجمهورية الخامسة للرسالة الديغولية والتي تتجلى في الكثير من الأحيان في شكل مناشدة، تطلب من كل مواطن من أعماق قلبه، أي من أعماق ضميره»[786]. غير أنّ هذا الاستعمال الذي قامت به السلطات الفرنسية والجزائرية المدنية والعسكرية، اتباعا لخطى الجنرال جدير بأن نهتم به في إطار تحول تدريجي لطرق بث دعاية الدولة. فنحن نجد في عمل التلفزيون خلال حرب الجزائر الإجراءات ذاتها التي نتجت عن سينما الدعاية، سواء ما تعلق بالمعلومات المتلفزة أو الرقابة أو الهيمنة على عملية الإعلام التي ما تزال بيد المدنيين.

وفي الوقت الذي كان يمكن لوزارة الدفاع ممارسة الرقابة على السينما العسكرية بفعل ثقل الدعم (فالأفلام تستخرج في باريس) وضعف سيطرة المدنيين على الراديو والتلفزيون بالجزائر كما يؤكد على ذلك لويس تارنوار وزير الإعلام وهو يذكر بأحد الحوارات مع بول دولوفريي: «لطالما هاجم العسكريون بقوة سلطة مندوب الحكومة، في ميدان يتوجب عليه التدخل في كل ساعة من ساعات النهار من أجل ترسيخها والحفاظ عليها. [...] وقد تجاوزت أو أهملت الهيئات العسكرية المصالح المدنية للإعلام التابعة للمندوبية العامة للحكومة»[787]. وكما يذكر ذلك في مذكراته بعد عدة صفحات «توجب على المندوب الجديد للمديرية العامة للراديو والتلفزيون الفرنسي جان أودينو ليس فقط إعادة ترتيب بيته، بل الدفاع في كل يوم عن التعليمات الحكومية وبأن يتجنب تجاوزات العسكر والمؤامرات النشطة»[788]. وأمام الخطر الذي يمثله هذا التجاوز الإعلامي من الضروري إذن بالنسبة لمن يخدمون الدولة بأن يستعملوا بأحسن شكل ممكن الإعلام وبأن يعيدوا هيكلة الآلة الإعلامية الجزائرية، وهذا ما قام به روجي فورس.

إنّ التقرير الذي قام به روجي فورس، والذي وصفه تارنوار (Terrenoire) سنة 1964 بأنّه بكل بساطة «أحسن المختصين الذين نملكهم في (العلاقات

العامة) الوطنية»، هو أول استعمال على مستوى كبير لطرق العلاقات العامة بفرنسا على الأقل على المستوى السياسي (فالتجارة من جهتها قد «استعمرت» من قبل). في مواجهة حقيقة عجز السلطات المدنية في الجزائر (فالعسكريون هم «الأسياد» للبلاد) فرح تارنوار إذن بنص روجي فورس حول الإعلام في جوان 1960 :

في التقرير الذي أودعه مع نهاية تحقيقاته قرأت بفرح هذه الملاحظة التي افتتح بها الحديث : «الفكرة الأساسية لهذا التقرير هي أنّ المعلومة هي العنصر الأساسي للعمل السياسي لكل الحكومات»[789]. إنّ حكمه على «العمل النفسي» الشهير يجدر سرده هاهنا : «إنّ الطرق الحالية المستعملة لمواجهة حالة تمرد ينتج عنها بأنّ عملنا يُعبر عنه في غالب الأحيان عن طريق جهاز عسكري، وبأنّه في الأخبار حول الجزائر تهيمن الأخبار العسكرية على الأخبار المدنية. لن تفوت جبهة التحرير الوطني فرصة استغلال هذا الوضع وهي العدو العسكري، ولأنها قد تدّعي بأنّ حربها «هي» من تهيمن على الأخبار. ينجر عن هذه الوضعية بأنّه وفي نظر السكان المسلمين المبادرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية لاتختلف كثيرا عن العمل العسكري»[790].

أن يكون أحد الوزراء على غير دراية بتقنيات الإعلام لدليل على التأخر الذي وقعت فيه فرنسا في مجال التواصل السياسي.

مع قدوم الجنرال فقط المواضيع تغيرت لترسخ بشكل طبيعي في الأذهان فكرة الانفصال الودي بين فرنسا والجزائر : ستوجه المجهودات بدرجة أقل إلى الأعذار العسكرية منها إلى مستقبل السكان المدنيين. وحول هذه المواضيع أنتجت عقود للتوزيع بالتلفزيون للأفلام : الطفل في المرجان، الأيام الثرية لإفريقيا الرومانية أو كان هناك جبل[791] في حين أنّ الأفلام الجديدة أنتجتها باتي : الحقائق الجزائرية TV1 (ثنائية-ساعة الغرب والإستيلاء على الطاقة)[792] وTV2 (العائلات المتضامنة) والأقدام السوداء. أنتجت بعض البرامج للراديو والتلفزيون الفرنسي مثل موعد في باريس، من أجل التعريف بتقرير المصير[793].

بعد ذلك كُلفت السكريتارية العامة للشؤون الجزائرية بأن تجد خطة للدعاية موجهة بشكل كبير للتلفزيون، كما نشاهد ذلك في «تعليمة حول احتمالات تطوير المعلومة عن طريق السينما»[794] بتاريخ فيفري، 1960 والتي أسيئت تسميتها إذا أخذنا بعين الاعتبار التوصيات التي حوتها: «من الواضح وجوب تأدية الدعاية من الآن وصاعدا بشكل أساسي عن طريق التلفاز والصحافة المصورة، ولكن بشكل أكبر عن طريق التلفزيون». من الضروري إرسال مبعوثين إلى الخارج «من أجل تحفيز وإيقاظ الناس المكلفين بالإعلام بعين المكان». بالنسبة لفرنسا برنامج الصور المتعلقة بالجزائر يتلخص في ثلاث نقاط:

الاستغلال بشكل أكبر للمشكلة التي يطرحها السكان الأوروبيون: إظهار البسطاء من الناس والفقراء.

المجهودات الجبارة التي على التلفزيون أن يقوم بها، ربما أكبر من الصحافة المصورة.

وأيضا تمويل كتاب اليسناريوهات الجيدين للأفلام الكبيرة التي قد تكون الجزائر موضوعها بشكل أو بآخر.

الأمر يتعلق في فرنسا قبل كل شيء بمعالجة قضية الأقدام السود من أجل تشجيع علاقات هي في الواقع مرفوضة لهذه الجالية نفسها بالجزائر (راجع في هذا السياق موضوع خمسة أعمدة في الصفحة الأولى حول الأقدام السود، وأشجار زيتون العدالة بالسينما). نشاهد إذن بأنّ التلفزيون يحتل مكانة مهمة يوما بعد يوم لأنه يستعمل للاقتراح على المشاهدين الأكثر تأثيرا في تلك الفترة–أي المتفرجين الفرنسيين والأجانب–أخبارا معاكسة تماما لما تقدم للساكنين بالجزائر مثل «الأفلام الثلاثة حول الجزائر [التي] هي قيد التصوير من قبل شركة باتيه، بالاتصال مع وزارة الدولة وذلك بهدف استغلالها بالتلفزيون»[795].

في أعقاب قرار فيفري 1960 عُقد اجتماع في شهر ماي من السنة نفسها بمكتب المدير العام اللراديو والتلفزيون الفرنسي بطلب من الأمين العام للشؤون الجزائرية روجي موريس). كتب مدير الإعلام للراديو والتلفزيون الفرنسي روني تيبو حينها لمديره العام ليحتج على اقتراحات— لكن ليس على الموضوع—هذه الأخبار الموجهة : «ليست إطلاقا مرحبا لمبدأ الإدراج الإلزامي لمشهد يومي بنشرة التلفزيون حول الجزائر أو بخصوص أي موضوع آخر. على نشرة الأخبار التلفزيونية أن تستجيب قبل كل شيء لأحداث الساعة ولاحتمال الحصول على صور مثيرة للإهتمام. غير أنّه لا بد من عدم إدّخار أي مجهود لإضافة مدرجات في النشرة متعلقة بالجزائر في كل مرة يكون فيها ذلك ممكنا». ويطلب المسؤول تدعيم فرق الراديو والتلفزيون الفرنسي بالجزائر ويذكر باستعمال صور لم تلتقط خصيصا للتلفزيون : «المشكلة التي بقيت مطروحة منذ وقت طويل هي المحاولات التي أجريت حتى الآن (استعمال مشاهد صورتها الحكومة العامة للجزائر بالأخص بقيت بدون أي نجاح يذكر. الحل الوحيد للحصول على تموين منتظم من المواضيع المصورة يكمن في تدعيم فرق الراديو والتلفزيون الفرنسي بالجزائر العاصمة وتزويدهم بالمعدات الضرورية «. فبالنسبة له المشكلة ليست إيديولوجية بل عملية ()»العمال، المال، الوسائل التقنية، تسهيل الحركة والعمل») كما يعيد قول ذلك بمناسبة احتمال وجود «مجلة حول الجزائر» : «ليس لدينا حاليا الوسائل لإنجاز مثل هذه المجلة. الأمر مؤسف. غير أنه إذا أستجيب للطلبات ذات الطابع العملي المذكورة أعلاه، فلا يوجد أدنى شك بأنّ ذلك سيسمح بإدراج مواضيع جزائرية في العديد من المجلات «[796]. فطلب عندها إذن مساعدة عملية ومالية من الأمانة العامة للشؤون الجزائريين حتى ينجز بنجاح هذه المهمة. قبلت هذه المساعدة بمبلغ 50،000 فرنك جديد مقابل حصة أسبوعية مدتها من عشر إلى خمسة عشر دقيقة ومن جزئين قصيرين. ولكنّ تيبو أجاب من

جديد ردا على هذا العرض بأنّ المساعدة بالعتاد هي ما تحتاج إليه الراديو والتلفزيون الفرنسي بعين المكان من أجل العمل : «على المساعدة المالية المقدمة القليلة جدا التي تقدم لنا أن تتحول إلى دعم (لوجيستيكي)» [797].

لم تُذكر الجزائر أبدا، كما نلاحظه من خلال تحليل تقارير مجلس برمجة الراديو والتلفزيون الفرنسي، كموضوع يعالج خلال الفترة الممتدة بين 1954–1959[798]. ليس من الغريب إذن أن يتلقى المسؤولون الطلب السياسي المتعلق بالجزائر بكل برودة لأسباب تقنية وليست إيديولوجية، لابد من التذكير بذلك عندما كان التصوير يجري في فرنسا مثلما حدث مع «حملة دعاية سان الجزائر» في أفريل 1960 «اقتباس [سبعة حصص بالراديو] مصورة عن طريق أفلام سان لجزائر ومفوضية الشؤون الجزائرية، بعد تركيب يتم بعد إتفاق مع مصالح التلفزيون»[799]، وتحت رعاية وزير الإعلام لويس تارنوار (Louis Terrenoire) لم تجد المديرية أي إشكال[800]. وبالطريقة نفسها عندما تنجز حصة تحت غطاء الدفاع الوطني فعليها أن تتخذ مكانها في الشبكة في سبتمبر 1960، وعلى القناة العامة التنفيذ كما يقول ذلك من جديد تيبو للمدير العام :

> يشرفني أن أؤكد لكم بأنّه سوف يعرض منتدى حول الوسائل الحديثة والعلمية للجيش في 30 أكتوبر. سيقع الاختيار على المشاركين بالتشاور مع مصلحة الإعلام لوزارة الإعلام الوطني، وديوان السيد ميسمير. سيخرج فيلم مدته إثنتى عشر دقيقة بعنوان من فالمي إلى رقان وذلك بمساهمة المصالح السينماتغرافية للجيش [كما ورد] ثم سيعرض يوم 15 أكتوبر[801]. وأخيرا سيقوم السيد ميسمير في 15 نوفمر بإدلاء تصريح لم تحدد مدته بعد حول قانون البرنامج العسكري[802].

زيادة على الحوارات والمداخلات التلفزيونية التي أجراها الجنرال ديغول تضاف الاستفتاءات التي أصبحت مركزية في الهجوم السمعي البصري. في ديسمبر 1960 كتب وزير الإعلام على سبيل المثال للمدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسي حتى يقوم بإنجاز حصص من أجل استفتاء 8 جانفي

1961. قدم له عندئذ نوعا من السيناريو لمجمل الحصص التي ستخرج وبما أنّ التلفزيون هو الوسيط المفضل بالمقارنة مع الراديو فلقد اقترح عليه وصفا مصورا للعمليات الواجب إتخاذها :

1/ شرح للاستفتاء على المستوى الدستوري ((الشعب داخل الجمهورية)). هذه الحصة التي توضع تحت رعاية مركز الإعلام المدني[803] من الممكن لفريق خمسة أعمدة على الصفحة الأولى أن يخرجها.

2/ حوار مع موريس شومان يجريه ميشال دروا حول موضوع (الاستفتاء والخارج). يوضع هذه البرنامج أيضا تحت رعاية مركز الإعلام المدني.

3/ صور للجمهور المتجمع حول الإعلانات الرافضة للامتناع (تعليق).

4/ مجموعة سريعة ومتنوعة من الحوارات للجمهور حول موضوع «هل ستصوتون في يوم 08 جانفي؟».

5/ روبورتاج عن حصص «جواب للجمهور» تنجز بالراديو أيام 4 و5 جانفي[804].

أعدت الأسئلة والأجوبة سلفا حول هذه النقاط، وبحسب «التقسيم» الذي أعده الوزير فو لا تترك أي فرصة لذكر «نعم» على الشاشة.

تم «الإعلام» حول جولتي الحوار بإيفيان كذلك على أساس التفوق الجديد للتلفزيون والقديم للصحافة على حساب السينما التي أبعدت تماما. بالنسبة لوزير الإعلام الهدف هو نشر الأفكار الفرنسية، وعدم ترك «دعاية جبهة التحرير الوطني» تفوز باللعبة، وذلك بالترويج «لسياسة التعزيز الجزائرية» ولـ«التيارات السياسية الأخرى» عدى جبهة التحرير الوطني الوحيدة.

أقترح على وكالة الصحافة الفرنسية (AFP) بأن تحتفظ بأكبر مساحة لهذه المعلومات التي ستستعملها الراديو والتلفزيون الفرنسي في السياق المناسب. سأحرص من جهة أخرى على أنّ تكون الراديوهات المجاورة والصحافة بشكل عام تكون متيقظة ومركزة على هذه النقطة. وأخيرا ستقوم الراديو والتلفزيون الفرنسي بتجميع للعتاد والصور والتسجيلات الصوتية سواء فيما تعلق بحقائق

عن أحداث الساعة أو حول ماض قريب، ولكن لايزال استعمالها ممكنا والتي قد تذاع من قبلها وتقدم للراديوهات والتلفزيونات الأجنبية[805].

يترك وزير الإعلام إذن جانبا الأخبار الفرنسية لحساب القوة الإعلامية للتلفزيون. في فيفري 1962 وقبل إتفاقيات إيفيان أعلم مدير الإعلام للراديو والتلفزيون الفرنسي وزير الشؤون الجزائرية «عن ماذا يمكن أن يجتذب أحد فرق الراديو والتلفزيون في إطار الفكر الذي حددناه، في مجمل الجزائر خلال ثلاثين يوما بدء من 6 فيفري» في مقابل نصف الـ 36142 فرنك ككشف «على سبيل الخدمات المقدمة»[806].

في الإطار العام لتلفزيون خاضع لتأثير حرب الجزائر (عرف الراديو النظام نفسه) [807] فإنّ مثال حصة خمسة أعمدة على الصفحة الأولى وهي الحصة الشهيرة للراديو والتلفزيون الفرنسي تعد مثالا مفيدا جدا[808] : «إنها بيداغوجية حقيقية لتصفية الاستعمار التي قامت بها هذه الحصة خمسة أعمدة»[809]. من الواضح بأنه كان للحصة دور مهم على نفس القدر من بعض الحصص الأخرى «المؤسسة» للّمسة الفرنسية، والتي كانت للأشخاص الذين أعدوها مبررات جادة يجب بهم أن يفخرو بها. ومع ذلك فإنّ التدخل السياسي في محتوى الحصة يتعارض مع الخطاب المادح الذي يتمسك به الناشطون القدماء في تلك الفترة. ويؤكد جان دارسي، وهو مدير برامج الراديو والتلفزيون الفرنسي في الفترة الممتدة بين 1952–1959، في مذكراته بأنّه استعان بيار لازاراف وهو مدير فرانس سوار لأسباب تتعلق باستقلالية الفكر وضد «هيمنة على الإنتاج» من قبل الدولة :

من السيء أن تخرج البرامج في ظل هيمنة للدولة. إنّ وجود مصادر خارجية للإنتاج والإلهام والإخراج هو ضروري. ستقدم الحصص التي تنتج خارج القطاع العام مسؤولية أكبر للمنتج ونفسا أكبر من الحرية. فيما تعلق بحرب الجزائر خصيصا أحسست بالحاجة لحصة خمس أعمدة على الصفحة الأولى. في

تلك الفترة كنا نتحدث في التلفاز عن الأكراد أكثر من حديثنا عن القبائل. أول عرض لحصة خمس أعمدة على الصفحة الأولى كانت في جانفي 1959 وافتتحت الحصة على مشهد مخصص لحرب الجزائر. وخلال تسع سنوات [كما ورد] [810] تحدثنا عن ذلك فقط بالاستعانة بالمعدات الرسمية والتي كانت محدودة جدا. أولا نقص الوسائل كان فاضحا، وهذا ما جعلنا ننشئ اتصالا بين الجزائر وفرنسا ابتداءً من سنة 1958. بعد ذلك أعترف بأنّ نوعا من الرقابة الذاتية قد أصبحت موجودة لدينا جميعا. كان بيار لازاريف واحدا من المسيرين، ولكن كان بإمكانه الحديث بنبرة معينة. فهو صحفي كبير ورجل حر. كان يمتلك الشجاعة وكان بإمكانه المغامرة في بعض المخاطر التي ما كنا لنخاطر فيها نحن[811].

كانت الحصة إذن في حد ذاتها شيئا جديدا حتى يقتنع الجمهور العريض بنظرة جديدة على الحرب (وبشكل عام على المجتمع الفرنسي). غير أنّه وجب التعامل بحذر مع هذه النظرة لأنّ الحصة مدينة بالكثير من جهة لمبادئ المجال السمعي البصري الأمريكي (الشكل «حصة» الذي تطور حينها) [812] ومن جهة أخرى للتطور السياسي الهام الذي شرع فيه الجنرال ديغول بخصوص الجزائر.

ينفي بيار ديغروب فكرة أنّه قام بتسهيل إخراج رؤية «ديغولية» للتاريخ : «لست أدري إن قدمنا صورة ديغولية عن التاريخ، ولكن فيما يخصني لم أقم بذلك على وجه خاص. وإن لم تخني الذاكرة فإنّ مواقف ديغول كانت متغيرة وغير واضحة. وبشكل عام لاحظت بأنّ الصحفيين الذين غطوا حرب الجزائر لحساب حصة خمس أعمدة وبالأخص روجي لويس كانوا منحازين لجهة جبهة التحرير الوطني. كنا نعتقد بأنّ آرائنا الخاصة لم يكن لها أي مكان»[813]. إنّ موقف ديغروب من القراءات المعاصرة للحصص الجزائرية للراديو والتلفزيون الفرنسي هو أيضا مثير للاهتمام وهو بلا شك ممثل عن الطريقة التي كانوا يرون بها المعلومة. ويذكر ذلك في مذكراته، وهو بذلك يشرع «للانقطاع» عن الواقع من أجل إنشاء معلومة ليست

فقط من أجل أحداث الساعة المتلفزة. كشف الرقيب الشهير روبير على أنّ الجيش بُلغ وبأنّ الأرض قد «نظفت» تحضيرا لاستقبال الفريق[814].

وتؤكد العديد من وثائق الأرشيف تبعية هذه الحصة الخاصة لمتطلبات دعاية الجيش أو البحرية. ويمكن تقديم دليل على ذلك من خلال «تهيئة الأرضيات» التي قام بها السلاح الجوي من أجل إظهار جزائر مسالمة على التلفزيون، ولكن من البديهي التستعانة بـ خمسة أعمدة كمقدم تقليدي للخدمات. وعليه وفي فيفري 1960 كتب المندوب الوزاري إلى البحرية إلى نائب الأميرال والي الناحية البحرية الرابعة :

أنا أفكر في أن تقوم الراديو والتلفزيون الفرنسي بروبورتاج موجه لحصة خمسة أعمدة على الصفحة الأولى يقدم النشاطات المختلفة للرقابة البحرية. وآخذا بعين الاعتبار توفرْ الراديو والتلفزيون الفرنسي فإنّ الفترة الأكثر ملائمة للتصوير هي الأسبوع من 7 إلى 14 مارس. يتكون الفريق اللازم للعمل من مخرج ومن أربعة أو خمسة تقنيين. سيتوجب الأمر ركوب المخرج وثلاث عاملين على متن سفينة، من الأحسن أن تكون من نوع المرافق الساحلي وعامل على متن نيبتون. سيتمكن الفيلم إذن من وصف المرحل المختلفة للتعرف ثم البحث وتوقيف إحدى البواخر. أنا أراهن على إخراج جيد لهذه الحصة التي تؤثر في جمهور عريض وأطلب منكم بعد إبلاغ مصالح القيادة المركزية بالجزائر بهذا المشروع أن تبلغوني بالاعتراضات أو الصعوبات التي قد تنجم عن هذا الأمر[815].

وقد بثت الحصة فعلا في ماي 1960 عملا بعنوان «استنفار بالبحر المتوسط» حول هذا الموضوع. تؤكد البرقيات أيضا قدوم فريق حصة الأعمدة الخمس على الصفحة الأولى خلال الفترة الممتدة بين 21 و22 ماي 1960 ثم بعدها وفي شهر جوان تم عرض موضوع بعنوان (أخلوا الثكنات). كان موضوع آخر للحصة موضوعا لمراسلة مؤرخة في أكتوبر من السنة نفسها والصادر هذه المرة عن الأمانة العامة للشؤون الجزائريين

يشرفني أن أشكركم على مساعدة الجيش وعلى وجه الخصوص ما قام به جنرال الثكنة بتيزي وزو، والعقيد روكا بفور ناسيونال لتسهيل روبورتاج حصة الأعمدة الخمس على الصفحة الأولى بالقبائل الكبرى. لقد عاد المراسلون الأربعة مسرورين جدا من مهمتهم ومتحمسين كثيرا لما شاهدوه بعين المكان. إنّ هذا المقطع الذي يمثل النتائج الخارقة لإحلال السلام بأحد القرى بمنطقة القبائل الكبرى سيبث في الحلقة القادمة من حصة الأعمدة الخمس على الصفحة الأولى خلال شهر نوفمبر. سيكون أمرا رائعا بالنسبة للرأي العام الوطني لأنّ هذه الحصة الأكثر مشاهدة على التلفزيون الفرنسي تستقطب حوالي 10 ملايين من المشاهدين[816].

تشكك هذه الوثائق من الأرشيف في حياد والموضوعية المزعومة لفريق التحرير لحصة الأعمدة الخمس، وهذا في الوقت الذي تمنح فيه السمعة الجيدة لهذه الحصة للسياسيين كما للعسكريين مصداقية وجمهورا على أعلى مستوى. ترفع هذه المراسلات الستار على استعداد كل من التلفزيون والجيش الذي يلعب دور «الكومبارس» في تنظيم هذه الأحداث الإعلامية على الأقل خلال فترة 1959–1960، أما الحصص التي جاءت بعدها فقد تطرقت للمدن أكثر منها للقرى. وحتى المفوضية الجزائر عليها أن تخضع لرغبات رجال التلفزيون. بالنسبة لجاك كو دوفروجاك مدير الإعلام «لم يكن صحفيو [الراديو والتلفزيون الفرنسي] الذين قدموا تحت تصرفنا. كنا نحن تحت تصرفهم لتسهيل كل اللقاءات التي كانوا يرغون فيها. [...] لقد عينت أشخاصا لديغروب ودومايات ولم ألقهم أبدا معهم». كانت معالجة المجلة لمحاولة الانقلاب في أفريل 1961 موضوعا لخلاصة قام بها بيار لازاريف بنفسه والتي تذكر التشعبات السياسية والعسكرية اللازمة لإنجاز هذه «الأحداث بالجزائر» :

كان لزاما على حصة الأعمدة الخمس أن تتحدث عن أحداث الجزائر وعن تبعاتها. [...] كان السيد ميسمر بنفسه هو من عين الوحدات التي ذهب إليها السيد بيار دومايت لمحاورة الضباط وضباط الصف والجنود حول الأحداث الجارية. وبالفعل يتذكر السيد ميسمر المقطع الذي أخرجه ب. دومايات غداة

أحداث جانفي وبالتأثير القوي الذي خلفته في المشاهدين وحرص على أن يقوم من جديد بمقطع من هذا النوع. فيما يتعلق بالسيد روجي لويس فلقد عمل هو أيضا في اتصال دائم مع السيد كو دو فروجاك ولكنه لسوء الحظ صادفته الكثير من العقبات مع السكان الجزائريين الذين كانوا يرفضون الحديث أمام التلفزيون. قدم السيد ميسمر لبيار دومايات عددا من الوثائق التي تحصل عليها خلال التمرد والتي صادرها الجيش. قام كل من السيد مارسيال دو لافورنيار بوزارة القوات المسلحة والسيد لابوريه بوزارة الشؤون الجزائرية بتأمين الاتصالات مع فرق حصة الأعمدة الخمس على الصفحة الأولى[817].

الشيء الجديد الرسمي والذي يطالب به ديغروب هو إذن جزء من السياسة الحكومية للصور. نحن نتفهم جيدا بأنّه ما هو إلا حلقة في سلسلة الجهاز السمعي البصري. ولكن من المهم أيضا ملاحظة بأنّ المدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسي يبدو في حد ذاته يلعب هذا الدور للسياسة التي تمليها كل من وزارة الإعلام والمفوضية العامة للجزائر والأمانة العامة للشؤون الجزائريين. وعليه وأخذا بعين الإعتبار التقدم التقني للإعلام فإنّه يبدو بأنّ حصة الأعمدة الخمس كانت نموذجا لطريقة حكومية جديدة للحديث عن الجزائر، والتي تطبق الوصفات التي طبقها من قبل وبشكل واسع الصحفيون الأنجلوساكسونيين للتغطية بالصيغة الرسمية (في فرنسا) على موضوع قديم سلفا والذي يحاول العيش مع التطور السياسي للنزاع. ظهرت الحصة في وقت حاسم من تاريخ حرب الجزائر في الوقت الذي شهدت فيه الجزائر بعض التجديد في طريقة التعاطي مع الحرب والمعلومة وذلك مع طرد العقيد لاشوروا. يبدو إذن بأنّ نهاية العمل النفسي قد ترتب عنها بداية عصر الترفيه والإعلام في التلفزيون الفرنسي. حول هذه النقطة ينتقد أندري برينكور الذي سبق ذكره بشدة هذا التطور التقني للبث، والذي نجم عنه بحسبه نوع من «الإفلاس الأخلاقي» ويبدو بأنّ المثال الجزائري مثال صارخ بالنسبة للكاتب :

كيف لا يمكننا أن نرى في هذا إسقاطا على المستوى المرئي لما نأسف له في بعض الصحافة التي تستغل بشكل منهجي حساسية الجمهور؟ هذا الإسقاط الأكثر خطورة والذي يستعمل وسائل أكثر تأثيرا. ومن هذه الناحية فإنّ أول حصة لخمسة أعمدة على الصفحة الأولى هي مثيرة للقلق بالرغم من غفلة الكثير من النقاد عن طابعها المثير للشكوك. الأمر يتعلق بحرب الجزائر. على المباشر، كانت إحدى العائلات الريفية تشاهد كما نحن على التلفزيون إحدى العمليات العسكرية في جبال الأوراس ضد الفلاقة [كما ورد]. ابن هذه العائلة الذي دُعي في تلك الليلة إلى إحدى الحفلات كان واحدا من مجموعة الهجوم. كانت الأم تبكي. وكنا جميعا نشاهد هذه المشاهد. إنّ هذه المحاكاة للقتال كانت مقرفة لسببين. الدموع الجيدة المتحصل عليها بسبب الإخراج الجيد وهذا قد يأخذنا بعيدا. لقد فهم ذلك بيار لازاريف (Pierre Lazareff) مبكرا، هذا الشخص بعيد النظر، وبدلا من الاستسلام للإغراء إختار أولا تقديم حصة أحسن من كل الحصص الأخرى[818]. إنّ إغواء الفضيحة يؤدي عند تقديم الحدث إلى اختلال في توازن «القيم» أين تتعرف في الوقت نفسه النيات السيئة والتلفزيون السيء[819].

فيما تعلق بالضغوط السياسية المزعومة بخصوص عدم بث بعض المواضيع الجزائرية لحصة الأعمدة الخمس، فإنّ الأرشيف يسمح بملاحظة بعض شكاوي موظفي الحصة والتي تسمح لنا باستنتاج عدم برمجة بعض المواضيع التي ليس لها أية صلة بالسياسة. فالمسؤولون أخرجوا الكثير من المواضيع أكثر من ما يمكن للبرنامج تحمله وبذلك فقد أنشأوا وتيرة صعبة للعمل وتكلفة زائدة بالنسبة للبرنامج. بحسب أحد المسؤولين الإداريين للإعلام المتلفز ابالراديو والتلفزيون الفرنسي : «حاليا يقوم منتجو حصة خمسة أعمدة بتصوير 30% أكثر من ما يحتاجون إليه، وثلث المشاهد لا يعرض أبدا على الشاشة. وعلى سبيل المثال خلال هذا الشهر [فيفري 1960] من الواضح بأنّه لا يمكنا أن نعرض في العدد نفسه رقان وإثيوبيا وبجاية وتصوير البيوت القصديرية. من البديهي إذن أن يصبح لدينا خمس مواضيع غير مستعملة»[820]. الجزائر إذن حاضرة بشكل جيد في هذه الحصة

تماما كما هي حاضرة في كل البرامج فالمواضيع المعالجة كانت الأقرب إلى احتياجات سياسة الحكومة[821].

الخصوصية الجزائرية

في الجزائر بحد ذاتها التجهيز بالتلفزيون هو أبطأ لأسباب تقنية ومادية، مع ذلك فإنّ هذه الوسيلة ستستعمل بشكل سريع مع نهاية الحرب. المهم بالنسبة للسلطات هو اقتراح البرامج نفسها التي تعرض في فرنسا بالجزائر في إطار فكرة «المساواة» بين ضفتي البحر المتوسط، وبالخصوص للسماح بإعادة استرجاع الجمهور «الجزائري» عن طريق وسيلة إعلام وطنية. لم يكن ذلك هو الحال إلا بدءاً من نهاية الخمسينات، حينما وضع أحد أجهزة الإرسال بجزر البليار للسماح بوصول برامج باريس، فقبل هذا التاريخ كان يمكن للجزائريين استقبال التلفزيون انطلاقا من المركز المستقل بالجزائر العاصمة. بالنسبة اللراديو والتلفزيون الفرنسي الأمر يتعلق بتجسيد فرنسا وسياساتها الحكومية في الجزائر. تكفلت الوزارات[822] بتحليل مشروع تطوير الراديو والتلفزيون الفرنسي بالجزائر، وبعد التجارب الإيجابية التي أجريت في مارس 1958 «بمبادرة من الراديو والتلفزيون الفرنسي وبالتعاون مع الدفاع الوطني» كتب المدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسيإلى وزير الجزائر ليقترح عليه «بأن يبث في 14 جويلة على الشبكة الوطنية صور الاحتفالات التي تقام في الجزائر العاصمة بمناسبة العيد الوطني، وكذلك يوم 15 جويلية حصة من الجزائر العاصمة متعلقة بالمدينة ذاتها. إنّ التأثير العالمي لمثل هذه الإنجازات التي لم ينجز مثلها من قبل بحسب علمي في مجال الاتصالات فيما بين القارات للتلفزيون هي مهمة فيما تعلق بالتاريخ المختار لها، ومن طبيعتها التأثير على الأذهان»[823]. في الحقيقة لم يبدأ الاتصال حقيقة إلا بعد سنة 1960 وفي الظروف المزرية دائما[824].

إنّ التلفزيون بالجزائر له في أعين المسؤولين نوعا من أنواع القداسة، وإن كان الجنرال ديغول لم يقم بالبدء في هذا المشروع (أو مخطط قسنطينة الذي سبق وجوده)، فإنّه استفاد منه بشكل كبير فيما تعلق بالصور. غير أنّ جاك كو دو فريجاك يشرح جيدا مدى التعقيد ورهانات تلفزيون لم يكن تابعا له بل تابعا للراديو والتلفزيون الفرنسي خصوصا في سياق نهاية حرب الجزائر: «لم يكن للحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية تلفزيون، لم يكن موجودا تلفزيون للتمرد وبالتالي فإنّ فرانس 5 [وهو اسم الراديو والتلفزيون الفرنسي في الجزائر] كانت تغطي الحالة بشكل حقيقي. لم تكن هنالك هيمنة لأنه كان بالإمكان أخذ الأجهزة الأجنبية أو الأجهزة الفرنسية، ولكن عمل التلفزيون كان بالغ الأهمية» (حوار). كانت الفكرة تتمثل في جعل الجزائر (مخبرا)، ستستفيد الراديو والتلفزيون الفرنسي من الموارد المالية الضخمة مع عتاد أكثر حداثة من ذلك الموجود في فرنسا، وبناية كبيرة بأعالي مدينة الجزائر العاصمة. وكما يذكر جاك مانلاي وعو عامل ومخرج بلمصلحة السينماتوغرافية للجيش قبل أن يصبح واحدا من المخرجين الأربعة (فرنسيين وجزائريين) للدراما بالراديو والتلفزيون الفرنسي الجزائري:

عندما أنجزنا شارع برو كان على القدر نفسه من الأهمية كمقر الراديو والتلفزيون الفرنسي بليبيت شومون [هذا المقر دمر اليوم]. عندما افتُتح كان لدينا هوائي واحد عادي، لم يكن لدينا محول من باريس، وكانت الشبكة تفتتح دائما على الساعة الخامسة مساءً لتغلق عند منتصف الليل، مع وجود كل شيء من الأفلام الوثائقية والخيالية والنشرة الإخبارية في كل مساء[825]، إلخ. أما في أيام السبت والأحد فكان البث طيلة النهار. كل ذلك كان ينتج ويخرج بالجزائر العاصمة. كنا ثمانمائة شخص[826].

يشغل الراديو والتلفزيون الفرنسي الجزائري المسمى «فرانس 5» باستوديوهاته التسعة، وقاعة محاضراته التي تتسع لـ 450 مقعد، تقنيين

فرنسيين قادمين من فرنسا[827] وأوروبيين من الجزائر ولكن أيضا العديد من الجزائريين الذين كونوا محليا : فبحسب جاك مانلاي

لقد تلقوا تدريبهم بدءاً من 1956 حينما استقرت الراديو والتلفزيون الفرنسي بالفوايي سيفيل (Foyer civil) في قلب الجزائر العاصمة، قبل أن يحول التلفزيون إلى شارع برو. [...] كان هناك العديد من التقنيين الماهرين الذين أصبحوا أول السينمائيين بعد الاستقلال، مصطفى بادي ويوسف صحراوي مدير التصوير ورشيد ميرابطين مصور بارع بالكاميرا، كانت أعمارهم جميعا بين 17 و20 سنة في ذلك الوقت. كان هناك مصورين بالكاميرات، العاملين على الإنارة والمسؤولين على الديكور. كان هناك فريق عمل مسلم معتبر.

تبدو الراديو والتلفزيون الفرنسي بموجب هذا التفاعل مكانا للتجارب الاجتماعية : «بالمقارنة مع مجمل هذه الحرب البشعة والانتفاضات الجزائرية، كان التلفزيون الجزائري بالجزائر العاصمة واحة للسلام وهذا هو الأمر الشاذ. كانت هناك حماسة رائعة والكثير من الشباب. لم يكن للأمر أية صلة مع ما كان بالإمكان تخيله». ومع ذلك وكما يلاحظ بيار كرينيس المكلف في سنة 1960 بتقديم تقرير حول التلفزيون في الوقت نفسه مثل روجي فورس حول الإعلام، فلم تأخذ الحالة المعقدة جدا للجزائر بعين الحسبان بما فيه الكفاية :

«فرانس 5 تخاطب جمهورا يتكون على الأقل من ثلاث مجموعات مختلفة : الأوروبيين، والعرب والقبائل وذلك في بلد يعد فيه الرأي العام مهزوزا، ويعمل عليه عدو سياسي وعسكري، ومن أجل إدارة هذا الجهاز يجب القيام ببعض المبادرات والمسؤوليات أكبر من تلك الموجودة على عاتق إدارة جهاز جهوي بفرنسا. غير أنّ فرانس 5 مقررة إداريا، وعلى المستوى نفسه مثل راديو بوردو على سبيل المثال»[828].

هنا أيضا عملية إعادة التنظيم هي ضرورية (نلاحظ تقارب الحالات مع السينما حول الجزائر سواء أكانت مدنية أو عسكرية).

الهدف هو اقتراح أكبر عدد ممكن من البرامج بالعربية أو الأمازيغية، سواء على شاشة التلفزيون أو أمواج الراديو : نشرات الأخبار، المجلات، الدراما (مثل كانت العاصفة لبول كلوديل أو لكل حقيقته للويجي بيرانديلو «مع توزيع قادم من باريس للأدوار الأربعة الأولى، والباقي قادم من فرقة الجزائر»، مانلاي. إنّ الراديو هو الوسيلة الإعلامية التي تستعملها الدولة بشكل كبير في الجزائر كما في الصراع الدولي إنطلاقا من دار الراديو بباريس[829]. يُنتج الراديو والتلفزيون الفرنسي الباريسي برامج تلفزيونية (من أجل «العرب القبائل») موجهة للجزائر العاصمة وبلغات مختلفة شمال إفريقية وشرق أوسطية[830]. نجم عن أول مجلة عرضت بالجزائر العاصمة ووهران وقسنطينة في نوفمبر 1961 «دراسة هامة حول ردات فعل الجمهور الجزائري والصحافة المتخصصة»[831] والتي سمحت من خلال 162 رسالة استلمت، من قياس تأثير إبداع البرنامج الذي أعدته لويزة آجو (المدعو بليندة والن مديرة فرع شمال إفريقيا و(Télé–A.K). وبحسب رئيس قسم الحصص الناطقة بالعربية والأمازيغية (ELAK) بباريس فإنّ «الجمهور الناطق بالعربية والأمازيغية في مجمله كانت له ردة فعل إيجابية. الجمهور غير المسلم وبنسبة الثلثين كان منبهرا بشكل إيجابي. بعض ردود الفعل التي كانت عنيفة في بعض الأحيان لهذا الجمهور غير المسلم هي نابعة عن أحاسيس ولا يمكن اعتبارها حكما على التجربة التي أجريت». وفي شأن آخر وهذا بلا شك أهم شيء من الناحية السياسية «إجمالا نلاحظ ميولا (للمعاصر) و(الجديد)» وهذا بالتأكيد ما يسير في اتجاه سير الحكومة. أما ذوق «المتشددين» فهو يحفز المسؤولين على الاستمرار في هذا الاتجاه[832].

وبالطريقة ذاتها بالنسبة للأفلام كاستيلا أو دوروكل تجاه السينما فإنّ التلفزيون–و حتى نحيط أنفسنا بصور الدعاية–سيلعب دور مكبر للصوت لرغبات السلطات في تفضيل الثقافة المسلمة أو البربرية، أو على الأقل

إعطاء انطباع بذلك، من خلال تقديم برامج عديدة للموسيقى التقليدية لشمال إفريقيا التي يستسيغها الجمهور الجزائري، ولكن أيضا الحصص المباشرة لمشاهير قادمين من فرنسا وكان هدف الراديو والتلفزيون الفرنسي بالجزائر من وراء ذلك المصالحة بين مجموع السكان في الإطار الذي حدده ديغول (للشراكة) بين الأوروبيين والمسلمين. يبدو بأنّ هذا العنصر مهم جدا لدرجة أنّ حصص فرانس 5 أصبحت في قلب الأفلام القصيرة للسينما التي تظهر مستقبل الجزائر : وصول جزائريين مسلمين إلى مراكز مهمة يعد أمرا مهما بالنسبة للسلطات الفرنسية (لاسيما في خط التاريخ... الجزائر «Dateline... Algeria»، تانجينت(1960 (Tangent)، وفي يوم بالجزائر، بيلانجي (1959،(Bélanger). وفي هذا الصدد يبدو بأن تسيير وسائل التوزيع لدعاية الدولة حجة قوية على وجه الخصوص. فالمسألة السياسية بالتلفزيون تبقى مشكلة من الصعب فهمها، سواء بالنسبة للأقدام السود أو المسلمين : «إنّها مسألة لغة لأنه يمكننا القول إن من كان من الأوروبيين الجزائريين كان يريد البقاء في الجزائر، وأن المسلمين كانوا يريدون استقلال البلاد. كان التلفزيون دوما مركزا متقدما اجتماعيا لما يحدث في بلد ما. يمكننا أن نقول ذلك. إنّ المخرج الذي أعرفه جيدا بادي غريبي والمصور كانوا جميعا وطنيين جزائريين هذا أمر صحيح» (مانلاي)[833]. بل من المسموح أيضا التساؤل في أي ظرف لم يستمر تجهيز التلفزون، الذي كان من الممكن توقيفه عند اقتراب موعد الإستقلال، من أجل هدف دبلوماسي بالأساس[834].

في فيفري 1960، أي مباشرة بعد حواجز الجزائر العاصمة، قدمت مصلحة السينما للمندوبية العامة التعليمات الجديدة للدولة فيما تعلق بالتعامل مع صور الجزائر والتي تقول الكثير عن توجيه «الإعلام» المخصص للجماهير المختلفة[835]. بالجزائر للمفوضية الجزائر مسؤولة عن وسائل الإعلام (حتى وإن كان الراديو والتلفزيون الفرنسي تابعا لوزارة

الإعلام) وكان الأوروبيون موضوعا لاهتمام قليل، لابد إذن من الدفع لبعض المواضيع في النسخات الجزائرية لأحداث الساعة المصورة (وليس من الأفلام القصيرة الدعائية) للجمهور الأوروبي. ومن جهة أخرى وبعد 16 سبتمبر 1959 وفي إطار استفتاء تقرير المصير المبرمج أصبح المسلمون، الذين كانوا حاضرين في الأفلام «الهدف» الوحيد تقريبا للعاملين على الدعاية. وجدت إذن دعاية مزدوجة عن طريق التلفزيون بالمدن (مع وضع أجهزة بالأماكن العامة) [836]من جهة وعن طريق السينما بالقرى من جهة أخرى وذلك بغية تقديم صورة إيجابية عن المسلمين عن طريق أفلام خاصة تعرض خلال الدورات السينماتوغرافية، وداخل برامج التلفزيون والراديو باللغة العربية والأمازيغية[837].

خلال شهر ماي 1960 طرحت مشكلة البث الحقيقي (15% فقط من السكان المؤثر فيهم) والمحتوى الحقيقي للبرامج، والتي بالرغم من ذلك كانت بالغة الأهمية في إطار الجزائر الاستعمارية: «من الواضح بأنّه لا برامج ولا توقيت فرنسا يلائمان للجزائر، ومن الضروري بأن يكون هذا الإشكال موضوعا لدراسة معمقة جدا تباشر فورا، أما اختيار وتعيين العمال المؤهلين فلابد من إعارته اهتماما خاصا»[838]. إنّ زيادة عدد أجهزة التلفزيون أجبرت المدير الجهوي للراديو والتلفزيون الفرنسي جان أودينو على زيادة مدة البرامج بـ 15% بالمقارنة مع 1959، وجعل التلفزيون الجزائري بصفة نهائية وسيلة لأفكار الحكومة: «كانت البرامج الفنية الناطقة باللغة الفرنسية تأتينا مباشرة من باريس عن طريق المحول. لقد اعتقدنا بأنه كان لزاما علينا توجيه مجهوداتنا نحو البرامج الفنية الناطقة باللغة العربية، وكذا الانتاجات المحلية التي تخرجها مصالح الإعلام والإنتاج، والتي ستسمح للمشاهدين بالجزائر بأن يتعرفوا على بلدهم وبأن يتعرفوا على بعضهم البعض بشكل أكبر»[839]. ومنذ ذلك الحين ولمدة 20 ساعة من التحويل والأفلام المعروضة، أصبح الإنتاج المحلي يمثل 26

ساعة 30 أسبوعية مكونة من أفلام وثائقية، وحصص ونشرات إخبارية «وحصص فنية». في أكتوبر 1960 أخرجت أربعة أفلام مدتها من 10 إلى 16 دقيقة عناوينها هي : طريق التلاميذ، مدارس الجزائر، القبائل وأولئك الساكنون بالهضاب[840]. المواضيع هي مشابهة لسينما الدولة، ولكنّ الدعامة تغيرت وتغير معها الجمهور. بعض الأفلام القصيرة التي كانت معدّة للعرض بالصالات بثت على الهواء كما في باريس.

ولكن هذا لا يعني بأنّه قد تم التخلي عن السينما. بما أنّ التلفزيون لم يصل بعد إلى القرى (والتي تمثل أغلبية الجزائريين) فإنّ السينما تبقى المصدر المفضل للدعاية بالنسبة «لسكان الأرياف». بفضل الأفلام القصيرة والحصص الإعلامية المعدة خصيصا للمسلمين جهزت حملة كبيرة مع بداية أكتوبر 1959 [841] :

نجاح كبير للسينما (الطفل الذي يكتشف الصور). لا يخشى من الإكثار منها فالإقدام عليها بشرح.

– من بين كل الوسائل السمعية البصرية، تعتبر السينما هي الوسيلة الأكثر كمالا والأكثر عملية، لا يوجد إلا القليل من المبادرات من قبل المنفذين (والصورة والتعليق المقروء).

– وأخيرا وبالأخص بالأرياف أين ستقرر نتيجة الاستفتاء (إذن الفلاحة هي التي ستصوت). وبالتالي : «لابد من العمل بالأرياف بجد» وذلك باستعمال السينما بشكل كبير مع وسائل لم يضاهيها شيء إلى حد اليوم[842].

عند الاستفتاء في 08 جانفي 1961 وفي الوقت الذي كانت فيه الدعاية بفرنسا تؤدى بشكل كبير عن طريق التلفزيون، أنتجت المفوضية الجزائر في الجزائر أفلاما (60000 فرنك من 665000 التي كلفت الحملة وهو المبلغ الذي طلبته من وزارة الإعلام أن تقرضها إياه) [843]، فالبرامج التلفزيونية الموجهة للجزائر كان يتكفل بها ماديا الراديو والتلفزيون الفرنسي الباريسي. وبالرغم من ذلك إذا تعلق الأمر بانتخاب السكان،

فإن التلفزيون يظهر أقل ملائمة من الدعاية عن طريق الفيلم. فالسينما عندها تقوم مقام التلفزيون لأسباب مادية، وذلك باقتراح برامج مماثلة لتلك التي تعرض على الشاشة الصغيرة بالجزائر.

بالرغم من المجهودات المالية للراديو والتلفزيون الفرنسي بالجزائر وجب انتظار منتصف سنة 1961، حتى تكون الوسائل الإعلامية التابعة للدولة مجندة بالكامل لخدمة المواعيد الانتخابية الوطنية : «خلال الأسابيع والأشهر القادمة وجب على فرانس 5 أي بعبارة أخرى شبكة الراديو والتلفزيون بالجزائر، أن تكون أداة لسياسة الحكومة».

وعليه وجب على فرانس 5 أن تكون، كما هو منصوص عليه في قانونها الداخلي، في خدمة وزير الدولة والمندوب العام[844]. وكما كان الحال عليه على المستوى الدولي كان رد الفعل المؤسساتي بطيئا في قدومه، ولكن سريعا في تنفيذه. كان الهدف الرئيسي للسلطات الفرنسية وفي كل الوزارات السماح بنشر الدعاية الفرنسية، التي وللمرة الأولى لن تواجهها دعاية جبهة التحرير الوطني. وبالفعل تدل الاجتماعات التقنية على ذلك، اتفق كل المسؤولين على اعتبار التلفزيون المصدر الوحيد الذي لا يمكن إطلاقا (اختراقه) [845] من قبل العاملين على الدعاية بجبهة التحرير الوطني وذلك لأسباب تقنية يسهل تفهمها. وعليه وضعت بعض الإجراءات من أجل التسيير الجيد لهذا المشروع الكبير : «أول هذه الإجراءات يتمثل في تقديم أكبر تطوير ممكن وعلى وجه السرعة لشبكة التلفزيون بالجزائر. إن تطوير هذه الشبكة سيؤدي بالفعل عند المسلمين الحساسين للصورة إلى نفورهم من حصص الموجات القصيرة القادمة من الخارج، في الوقت نفسه الذي ستوضع فيه وسيلة جديدة للدعاية لأفكارنا. إن هذه الوسيلة يستحيل على الخصم تماما أن يستعملها في الجزائر»[846]. خصصت إذن مبالغ طائلة على أعلى مستوى : 30 مليون من الفرنك الجديد لأجل البنية التحتية بالجزائر، و10 ملايين أخرى لشراء مستقبلات توضع بالأماكن

العامة. إنّها هذه المستقبلات التي ستخلف على المدى القريب السينما المتنقلة.

كانت مديرة فرانس 5 في الكثير من المرات موضوعا لهجمات «المتشددين» الذين يرون في سياسة الانفتاح على المجتمع المسلم رمزا للتخلي عن الجزائر بثمن بخس[847]. كان مديرها أيضا ضحية لمحاولة اغتيال راح ضحيتها سائقه الخاص. وفي ملاحظة مكتوبة بخط اليد مجهولة المصدر إجابة على تقرير حول مصالح الإعلام بالجزائر في أواخر ديسمبر 1959، والذي يشتكي فيه أحد الضباط السامين (العقيد روكات) من «الصعوبات التي ستأتي خصوصا من عند الراديو والتلفزيون الفرنسي الذي يفتخر باستقلاليته» وبأنّه «تنقص إدارة حقيقية تمتلك سلطة فعلية على تنظيمات جد مختلفة عن بعضها البعض». ويفكر ضابط آخر (وهو في غالب الظن من المكتب الخامس للناحية العسكرية العاشرة) في حلول راديكالية من أجل الحصول أخيرا على نظام إعلامي فعّال ومؤيد لأفكار جزء من قيادة الأركان من خلال فرانس 5 :

لابد من :

الاستيلاء على الراديو والتلفزيون بالجزائر.

محاولة القيام بالشيء نفسه بفرنسا وعلى الأقل فرض أفكارنا والتخلص من المخربين.

دفع الإعلام الهجومي.

التشويش على الراديوهات الأجنبية. ومن أجل كل ذلك القيام بمخطط عمل[848].

إنّ خرائط العمل اللاحقة لمنظمة الجيش السري حول وسائل الإعلام قد طبعت. ومن سبتمبر إلى ديسمبر 1961 كانت العديد من مراكز التوزيع التابعة للراديو والتلفزيون الفرنسي هدفا لمنظمة الجيش السري. وإذا كانت جبهة التحرير الوطني قد استفادت من بعض التسهيلات من داخل الراديو والتلفزيون الفرنسي وهذا أمر محقق، فإنّ المتشددين ثم من بعدهم منظمة

الجيش السري قد استفادوا هم أيضا من تسهيلات من داخل الراديو والتلفزيون الفرنسي كما يذكر جاك مانلاي :

ما نعلمه هو أنّ بعض التقنيين من الأقدام السوداء بالراديو جهزوا العتاد لكي يمر سالان بالتلفزيون. إنّ المسألة مسألة تواطؤ. عندما يكون عندك خيط قم بوصله وبوجود مسجل تلفزيوني وكل مايلزم بإمكانك الظهور على شاشة التلفزيون. كان الأمر بسيطا. وعدى محاولة الانقلاب كان سالان قد ظهر على الشاشة ثلاث أو أربع مرات، والذي كان يظهر بدلا عن نشرة الأخبار. كان الأمر يحدث خارج التلفزيون. لم نكن نتحكم في الأمر. كان جهاز إرسال بوزريعة بأعالي الجزائر العاصمة.

في حين أنّه في شهر ماي 1958 كان المنتفضون قد استحوذوا على الراديو، عند محاولة الانقلاب في أفريل 1961 استحوذ «أربعة جنرالات حان وقت تقاعدهم» والذين قلل من شأنهم الجنرال ديغول على الأمواج العمومية، على هذا الرمز الفرنسي المتمثل في «شارع برو». يتذكر لويس تارنوار وهو وزير الإعلام حينها بأنّ «وسائل الإعلام كانت ستلعب الدور المهم سواء في هذا المعسكر أوذاك. ألم يقم أصحاب هذا التمرد من الوهلة الأولى بالسيطرة على هذه الورقة الرابحة، أقصد هوائيات الجزائر العاصمة؟»[849] أعاد أندريه روسفلدر، المعين مسؤولا على العمليات، تسمية فرانس 5 بـ«راديو فرنسا»[850]. يتذكر جاك مانلاي اليوم موقفا «هزليا» : «بما أنني كنت مناهضا بشدة لمحاولة الانقلاب ذهبت كالعادة إلى التلفزيون حوالي الساعة التاسعة والنصف صباحا. قال لي ألبير دايان المسؤول الذي عينه المظليون (سوف تعمل تحت إمرة الجنرالات). قلت له (نعم سيدي) ثم اختفيت لمدة أربعة أيام ». إنّ هذا الهجوم الإعلامي يجعل في الوقت نفسه من البديهي للجميع الوزن الذي تمتلكه الصورة والصوت في السياسة الحديثة، وكذا المعرفة بهذه الوسائل لدى بعض الضباط خريجي المكاتب الخمس والذين بالنسبة لهم العمل والحرب

النفسية تمر من خلال الدعاية لدى جمهور مستهدف (حتى وإن كان الإرسال محصورا في الجزائر).

إنّ الشخاص الذين سيكونون فيما بعد منظمة الجيش السري إن لم يكونوا يمتلكون الوسائل التقنية والمالية للعمل بالدعاية السينماتوغرافية[851] والمتلفزة، فإنّهم كانوا عازمين على أن يتحدث عنهم عن طريق هذه الوسائل الإعلامية واسعة الانتشار. كان في ذلك أيضا وسيلة للإجابة على الجنرال ديغول وعلى الحكومة، ولاستعمالهم الخاص لوسائل الإعلام كما أشار إلى ذلك بيار كونيزا:

استولى الانقلابيون على الراديو وعلى التلفزيون بالجزائر العاصمة، وظهروا مباشرة للمشاهدين ليعلنوا الاستيلاء على السلطة. أجاب رئيس الوزراء بخطاب مثير للشفقة للتجنيد وللمقاومة نقل إلى كل البيوت بفضل أجهزة الراديو التي تعمل بالترانزيستور. كان التلفزيون في تلك الفترة أداة للحكم تكاد تكون إمبراطورية. ظهر الجنرال ديغول في خطاب صارم وجامد. أجاب الجنرالات في الجزائر العاصمة بالنبرة نفسها وبالصفة الهرمية نفسها. بدأت بذلك فترة التسيير على المباشر والحي للأزمة من قبل المسيرين (النداء إلى التجنيد). [...] ستحاول منظة الجيش السري مرة أخرى خلال كامل فترة نهاية الحرب إنجاز حصص مقرصنة للراديو، وأحيانا للتلفزيون. ولكن ثقل محطات الإرسال في تلك الفترة جعلت ذلك من الصعب على هذا النوع من التمارين والذي انحصر في تغطية مراكز المدن الكبرى[852].

في ديسمبر 1961 أعرب كريستيان دو لا مالين وزير الدولة المكلف بالإعلام عن قلقه من رؤية تسعة دركيين فقط يحرسون مبنى الراديو والتلفزيون الفرنسي بالجزائر العاصمة: «أي أنه بالإمكان لأي عضو بمنظمة الجيش السري من أن يستولي على المكان، وبأن يقوم ببث سواء أصوات أو صور من داخل منشآتنا في حد ذاتها»[853]. نلاحظ إذن في خلاصة تحليل وسائل إعلام لصور الجزائر الأهمية الكبرى التي اتخذتها الصور ودعائم البث من زاوية رمزية. أصبح استعمال وسائل الإعلام الجديدة بسرعة في

السياسة الفرنسية في تلك الفترة ضرورة من الضروريات. وهذا ما يشير إلى انتشار فكر جديد للعلاقة بين السلطة والشعب، سواء عن طريق العلاقات العامة أو العمل النفسي.

الخلاصة

«إنّ الأمر أكثر من مجرد أكاذيب، وهو بلا شك حقائق متعددة ومتباينة فيما بينها، جدير بنا الحديث عنها. إنّ لكل شخص من الأشخاص، ولكل دور من الأدوار بل ولكل حالة من الحالات حقيقتها «الخاصة بها». علينا أن ننظر إلى المأساة الجزائرية من منظار سيناريو طويل من الدراما والمعاناة على طريقة بيرانديلو»[854]. إنّ النظرة التي عاين بها راوول جيرارديه الجزائر بعد عودته من الدراسة فيها سنة 1960 [855] ومقولته هذه باتت نظرة يُنظر بها إلى حرب الجزائر في تعقيدها التاريخي والإنساني. أما حول المسألة الجزائرية فإنّ السينما الدعائية التي لفتت انتباهنا في هذه الدراسة فهي في حقيقتها وسيلة تهدف إلى عرض حقيقة كل شخص على نفسه، أو كذلك هي على ذكر بيرانديليو مرة أخرى. أي أنّ هذه السينما تُنتج خطابات مقتضبة ومصطنعة جزئيا بغية إقناع المشاهد عن طريق الصورة والنص. إنّها سينما، بعيدا عن خيال «المعلومة»، مضللة ومشوهة للحقيقة. إنّها بالفعل تمثل وجها من وجوه الكذب ولم يَسَع التلفزيون إلاّ الإستمرار في هذا الإتجاه.

إنّ هذه الأفلام تُنتج معايير استطرادية وأيديولوجية وهي في مجملها لا تقدم أيّ إضافات بصرية أو سمعية، بل هي دليل إدانة أكل الدهر عليها وشرب منبثقة من سينما تجارية وواقعية وتعليمية ومؤسساتية، وهي بعيدة كل البعد عن الأفكار الناشئة (المعاصرة لها) حول السينما الوثائقية الخلاقة التي كان يعمل عليها في الوقت ذاته شخص اسمه روني أو فرانجو، وهما أيضا سينمائيين كانا متعاقدين ولكن في مجالات المجتمع الفرنسي الأقل

تعقيدا من الاستعمار الهالك (غير أنّ رونيه أخرج مع ماركير التماثيل تموت أيضا سنة 1953 ...). نشأت «سينما الحقيقة» بدرجة كبيرة بسبب مقت الوثائقيين لهذه الصور والأصوات الموجهة. فأفلام الدعاية هي في الحقيقة على النقيض من عمل علماء الأعراق البشرية وعلماء الأنثروبولوجيا من أمثال جون روش ونشاهد ذلك على سبيل المثال في فيلم الأوراس الذي أخرجاه معا يريز ريفيار وجيرمان تيليون سنة 1946 معتمدين على البكرات الصامتة التي صورت سنة 1935–1936 والتي رُكبت بمتحف الإنسان[856]. إنّ نظرتهما الخالية تماما من الغرابة والمبتعدة عن اللهجات تختلف كليا عن نظرت السينمائيين المتعاقدين الذين لا يقومون إلا بالدعاية لمنجزات فرنسا[857].

من الدعاية إلى العلاقات العامة للدولة

علينا أن نتوخى الحذر من التصنيف المُفرط لأفلام نعدها في أيامنا هذه بكل سهولة من أدلة الإدانة الرمزية لتاريخ استعماري بائد. فمن جهة وُجد في تلك الفترة ذاتها أفلام تتحدث عن كل المقاطعات الفرنسية بما في ذلك بفرنسا الأم، وهي تحتوي على صور اختزالية مثلها مثل تلك التي استعملت بالأراضي الاستعمارية. كُلفت كل الوزارات بدءاً من سنة 1945 بالدعاية لصورة فرنسا معاصرة تاركَة ورائها الماضي والصور «الفولكلورية». إنّ رفض الفلاحين الفرنسيين الانتقال إلى استعمال الوسائل الحديثة للعمل على سبيل المثال لم يُنتقد كما انتُقد الفلاحون الجزائريون، ومن جهة أخرى فإنّ المشاهدين في تلك الفترة كانوا يُفرقون بكل سهولة بين فيلم «إعلامي» وفيلم «دعائي»، الذي لا يَستعمل الوسيلة المصورة إلا من أجل نشر رسالة موجهة، والفيلم الخيالي (قصيرا كان أم طويلا) والذي كان يُعد وسيلة ترفيه تنقل في الوقت ذاته رسالة. إذا كان الفيلم القصير هو الوسيلة المفضلة للدعاية، وذلك بمعالجتنا هاهنا مجمل الأفلام (الوثائقية والخيالية وأحداث

الساعة)، فإنّنا تمكنا من ملاحظة أمور دائمة تُخفي ورائها انقطاعات معتبرة.

الأمر صحيح بالنسبة للأفلام المدنية والعسكرية سواء قبل أو خلال حرب الجزائر : جزء من هذه الأفلام ذات الرسالة لم يُشاهده الجمهور وذلك راجع لأسباب مختلفة في كثير من الأحيان وفي مرات أخرى غير معروفة. إنّ حقيقة عدم عرض كل هذه الأفلام ذات الرسالة جديرة بأن تلفت انتباه مُشاهدي هذه الأيام إلى الخاصية غير المهمة لإنتاج كان يفترض فيه أنه يستجيب إلى كل معايير المثالية الإديولوجية ولكنه في الحقيقة لا يرغب فيه الجمهور (الجمهور العريض)، ولا الأوساط التي تسمح بتوزيعه (الموزعون والمستغلون) [858]، بل إنّ هذه الأفلام رفضها من قام بطلبها هو ذاته في حالة عدم موافقتها للأوضاع الراهنة في الجيش كما في الحياة المدنية. ومع ذلك ما قد يبدو نقصا فادحا قد جبر نقصه نجاح الأفلام (إذا كان من الممكن الحديث عن نجاح في إطار عروض كانت في أغلب الأحيان «موجهة») في القطاع غير المعروف جيدا «للأفلام غير التجارية». بقيت دعاية الدولة في غالب الأحيان دعاية داخلية وقُدمت العروض لمشاهدين لم يكن لديهم الخيار (داخل المدارس أو مراكز التعليم على سبيل المثال) وفي أحيان أخرى عُرضت الأفلام قهرا بقرى الجزائر ومعسكرات الاعتقال. صحيح أنّ بعض العروض نظمتها الجمعيات أو الجماعات الخاصة ولكن المجانية والتأطير الإديولوجي للعروض كانتا أيضا في الموعد من أجل ضمان «النجاح».

لم تنجح الدولة إذن في إثارة الحديث حول الجزائر إلاّ عن طريق الأفلام التي مولتها هي عينها (عن طريق وسائل مدنية أو عسكرية) والتي لم تجد طريقها إلى الجمهور في كثير من الأحيان إلاّ من خلال عروض موجهة نوعا ما. وفضلا عن ذلك فإنّ تم إحصاء ما يقارب 300 فيلم قصير رقم يُعدّ رقما معتبرا، ويحاول فرانسوا شوفال دوني التقليل من أهميته بالقول

بأنّ هذا الرقم لا يمثل إلا جزءا صغيرا من إنتاج الأفلام القصيرة خلال تلك الفترة، كما أنّه يقلل من أهمية الرقم الذي تُقدمه مصلحة البث السينماتوغرافي فيما يخص العروض المتنقلة وهو يرى بأنّ هذا الرقم مبالغ فيه[859]، وبشكل خاص هو عديم الأهمية إذا ما قورن بعشرات الملايين من المشاهدين بالصالات التقليدية في تلك الحقبة ذاتها[860]. يمكننا أن نضيف بأنّه، إجمالا، نسبة قليلة من هذه الأفلام المتعددة عرضت فعلا على الجمهور المستهدف في فرنسا كما في الجزائر[861]. غير أنّ الإعلام الحقيقي كان دائما مبعدا عن «الأحداث» وهذا ما تُعبر عنه حالة الصحافة والأدب المناضل. كانت شركات السينما أكثر مطاوعة فيما تعلق بهذه المسألة وهذا ليس بالأمر الغريب لأنّ الدولة كما سبق وأن رأينا لا تمول الأفلام الوثائقية فقط، بل أحداث الساعة التابعة للنقابة الوطنية للصحافة المصورة. لم تكن حرية الصحافة تنطبق على السينما وهذا ما يفسر بأنّ الصور الوحيدة عن حرب الجزائر والتي وُزعت على الجماهير العريضة، على حساب موضوعية المعلومة المزعومة، هي صور الأخبار السينماتوغرافية التي تعمل تحت أوامر الحكومات.

هذه الأفلام لا تقدم إلا وجهة نظر السلطات. مرة أخرى علينا أن نتفادى رؤية المخرجين أو المنتجين على أنهم أنصار متحمسون للجزائر الفرنسية، في مقابل أولائك الذين كانوا يعملون سرا لحساب جبهة التحرير الوطني (روني فوتيي، بيير كليمونت، سيسيل ديكوجي، وغيرهم). مولت الأفلام الأكثر «نضالا» لفكرة الجزائر فرنسية السلطات المدنية (دفاع الجزائر، رسالة من فرنسي من الجزائر) أو السلطات العسكرية (العالم الحر ومصر، القبعات الزرقاء). الأمر لا يتعلق بأي حال من الأحوال بأفلام «كتّاب» وما الإنعطاف الانتهازي الذي سلكه الإنتاج في سنة 1958 ثم سنة 1959 لمتابعة عن كثب السياسة الديغولية خير دليل على ذلك. بالنسبة للمخرجين الرسميين كانت الجزائر، وبشكل عام المستعمرات، مجرد موضوع كغيره

من المواضيع، وسوقا كغيرها من الأسواق في إطار السينما المؤسساتية المزدهرة (حتى وإن لم تعرض الأفلام دائما) والذي قدم في تلك الفترة كل خصائص فرنسا، بما فيها المستعمرات والتي لا تمثل عناصر تطرح إشكالا في الهيكل الاجتماعي والسياسي. لم تكن إذن تبعية مخرج ما أو منتج معين للدولة بالأمر الذي يثير إحراجا في تلك الحقبة أكثر من التبعية لمؤسسة خاصة. هذا ما يقوله فيليب بروني وهو منتج للعديد من الأفلام لحساب الدولة فيما تعلق بمسائل المستعمرات بشركته بروديكسيون أوكسيدون (Productions Occident) حينما كتب إلى المركز الوطني للسينما المركز الوطني للسينما ليلفت انتباهه إلى خلل مالي[862] متعلق بفيلم الصحراء فرصة مشتركة: «لقد كنا نحصل بصفتنا منتجي دولة ليس على تعامل مسرف ولكن على أحسن رغبات التوافق وهذا ما قدمناه بمناسبة إخراج فيلم آخر والذي تركنا بيعه الخاسر في حالة عُسر دائمة»[863].

»منتجو دولة» هذا هو المصطلح الذي استُعمل بقلم أحد المنتجين لأحد الأفلام «المناضلة» حول مسألة الجزائر (دفاع الجزائر، والذي موله مركز التوزيع الفرنسي مركز التوزيع الفرنسي) وهو يوحي بالكثير حول العلاقات الموجودة بين الصناعة الخاصة والسلطة السياسية وتسييرها. كان مصطلح دعاية مستعملا للدلالة على هذه الأفلام الخاصة دون أن يُستخلص من ذلك أي نوع من الإهانة على العكس من ما قد يُفهم بشكل متسرع من الاشمئزاز المفترض في تلك الفترة لدعاية حكومة فيشي أو غوبلز. من وجهة النظر هذه، الدعاية وإعلام الدولة هما مصطلحان يدلان على معنى واحد[864]. في سنة 1959 مَنَح مجلس «بريزونس دو باري(Présence de Paris)» برئاسة وزير الإعلام روجي فري (شركة بروديكسيون أوكسيدون (Productions Occident) نفسها التي يترأسها فيليب بروني وجيلبير بروتو «جائزة مهرجان النوعية الفرنسية لأفلام الدعاية الوطنية» أي الأفلام المتعلقة بالجزائر وبإفريقيا السوداء (كل المنتجات

أنجزها مركز التوزيع الفرنسي) : دفاع الجزائر، الصحراء فرصة مشتركة، النهضة الإفريقية وقارة للبناء. أن يقوم الوزير بنفسه بتقديم تقدير «للدعاية الوطنية» أمر يشير من جهة إلى أنّ الموضوع قد يكون محل إجماع أكثر من ما نفكر فيه اليوم، أو من جهة أخرى بأنّ الحدود بين الدعاية والإعلام والعلاقات العامة كانت كلها معتمة على كل حال. إذا كان الأمر يتعلق بإعادة ظهور لسنوات الثلاثينيات أو «خطأ» لغوي فهو يشير بوضوح إلى الواقع.

فكرة الدعاية إذن موجودة ولكن لم تصنع لها الإشهارات على العكس من فكرة «العلاقات العامة» التي سترسم ملامح سياسات الحكومة مع نهاية الجمهورية الرابعة. غير أنّه وكما كتب ذلك هنري دو توران المراسل الخاص لفرانس سوار (France–Soir) بالأمم المتحدة في جانفي 1957 : «يبدو بأنّ استعمال العلاقات العامة حادت عن أهدافها بسبب دورها السياسي، هذا الدور الذي من المفترض فيه نظريا أنّه غير موجود من أجل المحافظة على «الموضوعية» المزعومة». يُشير الصحفي بالفعل إلى أنّ مقر البعثة الفرنسية مكتظ بالصحفيين ولكن أيضا بشخصيات جاءت «كنجوم» من أمثال كريستيان بينو وروبرت لاكوست وألان ميمون وآخرين من المحاربين القدامى الجزائريين وذلك من أجل الدفاع عن موقف فرنسا : «كل النقاط الأساسية لحملة جيدة من «العلاقات العامة» يمكن أن توجد في هذه العملية : إعلام موضوعي، إظهار الفخامة والتعاطف، مشاركة «المشاهير»، التذكير المؤثر لأخوة السلاح والتي ليس بإمكانها إلا خلق جو نفسي مناسب ... هل ستجد «العلاقات العامة» في يوم من الأيام حدودا لمجال تطبيقها؟»[865]، بعد بضعة أيام وفي جانفي 1957 وعلى أعمدة الجريدة ذاتها طرح وزير الدولة للإعلام جيرار جاكي مسألة العلاقة بين الإعلام والتوجيه السياسي للإعلام :

إنّ ممارسة الديمقراطية في حد ذاتها تفترض مشاركة ومساهمة الرأي العام الواعي بشكل جيد ... هذا هو النقاش الأبدي : الإعلام أو الدعاية. الإعلام هو تقديم الحقيقة كما هي عليه للرأي العام أمّا الدعاية فهي القيام بتفسير الحقيقة مسبقا. الأولى هي تعاليم يومية أمّا الثانية فهي عبارة عن مرافعة مسبقة. لا بد من التمييز بين الدعاية الموجهة للغرائز والأحاسيس وتلك الموجهة للعقل، والتي هي في توافق تام مع القواعد الأشد صرامة للديمقراطية. لقد فهمتم بأنّني أرى دوري كمسؤول على نوع من المصالح الوطنية «للدعاية العامة» والمتصلة اتصالا وثيقا بجميع عناصر الجالية الوطنية[866].

كان استعمال التقنيات، وبالأخص خلال الأزمة الجزائرية، شبيها باختراع دعاية جديدة في الإطار الديمقراطي للجمهورية الرابعة. وفي الإطار الاجتماعي والسياسي المعقد للعلاقات بين البلدين، ما كان «للمعلومة» إلاّ أن تتطور إلى دعاية وبأن تستعمل كل التركيبات السمعية والبصرية الموجهة، والتي جعلت الدعاية النازية مكروهة في نظر مختص من أمثال جون بونوا ليفي [867]. وبالفعل فإنّ الأفلام التي أنتجتها الدولة في تلك الفترة كانت تتلاعب بالعاطفة بشكل بارز (غير موضوعية بل ذاتية) والمتعلقة بانفصال الجزائر الفرنسية (النتائج الاقتصادية والسياسية) وكذا مصير الأقدام السود. الأمر يتعلق إذن بدعاية بالمعنى الذي يراه جاكيه. كان استعمال مانديس فرانس أو موليه للصحافة استعمالا حقيقيا ومراد له أن يؤثر على العقول، ما كان الأمر ليتعلق بالرغم من النيات الحسنة لتشاكوتين ودوميناك وإيلول، بشكل من أشكال «التعليم السياسي» للجماهير بدءا من اللحظة التي كان من المفترض على الأحزاب السياسية أن تتكفل بذلك وليس الحكومة كما يشير إلى ذلك تشاكوتين. سيؤدي استعمال الدولة للإعلام أو الاتصال السياسي حتما إلى تغيير مسار المعلومة لحساب السلطة التنفيذية و/أو الجيش، وبالتالي خلق دعاية صَغُرت أو

كَبُرت من أجل التأكيد على المعتقدات السياسية. هذه المعتقدات وحدها ستتغير بعد أحداث «13 ماي».

القيام بالدعاية يعني قبل كل شيء محاولة جعل الآخرين يُصدقون. غير أنّ الحالة الجزائرية تمثل إشكالا بالنسبة لسياسة إعلامية تم التخطيط لها بشكل سيء إلى غاية سنة 1958، لأنها لم تأخذ بعين الإعتبار وبشكل كاف الشعوب الخمس التي كانت منخرطة في الحرب : سكان فرنسا الأم، الأوروبيون الجزائريون، المسلمون الفرنسيون والعسكريون. بالجزائر، هذه الأرض القريبة البعيدة، الفرنسية والمسلمة قبل كل شيء، كما هو الحال بفرنسا كانت الأوضاع السياسية والاقتصادية بعيدة كل البعد عن الصور المعروضة خلال الفترة الممتدة بين 1945 و1954، وهذا ما حال دون تعاطف المشاهدين مع هذه الصور. يجعل منا العدد الضئيل للأفلام المدنية المنتجة خلال 1955–1958 نعتقد بأنّ الدولة لم تحسن استعمال الوسائل السمعية البصرية للدفاع عن وجهات نظرها (بما أنّ الإنتاج تُرك للجيش وبالأخص للمسيطرين على العمل النفسي) حول الجزائر وسكانها، باستثناء الولايات المتحدة الأمريكية أين تمكن المختصون من تسيير عمليات علاقات عامة ناجعة، وعلى مستوى مركز التوزيع الفرنسي مركز التوزيع الفرنسي الذي كان تابعا لرئيس الوزراء. خلال هذه المرحلة الأولى من الحرب كان المحتوى العسكري والمدني للدعاية هو نفسه وهذا كتطور مباشر لعملية «إحلال السلام» بالهند الصينية وكموجة «للاندماج» الذي دعا إليه الأوروبيون.

خلال دراستنا شاهدنا مرارا وتكرارا بأنّ الهوة التي كانت في الفترة بين 1945–1962 هي في الحقيقة تقع بين 1958–1959 بدلا من 1954–1955 (عدى أنّ الأفلام العسكرية قامت مقام الأفلام الوثائقية المدنية خلال فترة 1955–1958). غير أنّ هذه السينما «الجديدة» لم تتمخض عن المبادئ المحضرة لفرنسا بالجزائر[868] : بعد سنة 1958 أكدت الدعاية

المصورة بالعكس من ذلك مرارا على النواحي الإيجابية للاستعمار الغربي في مقابل جيش التحرير الوطني الذي يجب القضاء عليه. ومع ذلك فإنّ التغيير الجذري للمشروع السياسي الديغولي كان له أثر على صورة القوى المختلفة الموجودة. ومنذ سنة 1945 لم تعد صورة المسلمين إلاّ حجة لاستمرار المجتمع الاستعماري. وبعد سبتمبر 1959 أستُعملت صورة السكان المحليين من أجل إظهار الحضارة السياسية لفرنسا، والتي تمر بالتفريق بين البلدين وبالتالي إخراج أمّة جديدة وسكانها. ومنذ ذلك الحين أصبحت صورة الأوروبيين تمثل شخصية من يجعل من الانفصال المنتظر أمرا معقدا وقابلا للعنف. لقد نُبذوا في الدعاية عدى في بعض الأفلام النادرة التي كانت موجهة لهم بشكل مباشر (والتي أبرزت فيها كذبت «الشراكة» بشكل واضح). الأمر يتعلق إذن بإنهاء ذكريات «الجزائر في عهد أبي» وتهيئة الفرنسيين إلى نوع من «الاستياء» من الجزائر الفرنسية الوارد ذكرها بالكتب المدرسية. ووُضعت صورة جديدة للجزائريين «الطيبين» على حساب الأوروبيين، وذلك من أجل التسيير الجيد للمشاكل المهمة مثل الصحراء أين تتكون «فرنسا الغد» بفضل البترول والقوة النووية. تغيرت صورة الجيش هو أيضا بطريقة انتهازية سنة 1959، وذلك من أجل التصدي للعمل النفسي ووضع القوات المسلحة على المسار الصحيح.

إنّ هذه الإختلافات الموضوعية تدفع المخرج نحو أفلام أكثر «برودة» من تلك التي أخرجت بين 1945 و1959، فقد اختفى كل نوع من التعاطف في الأفلام العامة وذلك من أجل السماح «بالاستياء» المنشود. إنّه إنتاج أكثر تقنية وأكثر عقلانية ذاك الذي وُضِع على غرار مشروع قسنطينة في حد ذاته. بالنسبة لما قبل 1958 فإنّ مفهوم الإعلام (سرد الحقائق دون أي قوة تخيلية) سمح بالتمييز بين الفترتين حتى وإن كانت هذه الأفلام تقوم بالدعاية للسياسة الجديدة. وزيادة على ذلك وبالمقارنة مع فترة 1955–1958 لم تُخرج الأفلام على مستوى المصلحة السينماتوغرافية للجيش من

قبل مجندين ليسو على دراية كافية بحقائق حرب الجزائر، ولكن من قبل سينمائيين كبيري الخبرة وفي إطار منطق تحريري يتبع منطق تلك الأفلام القصيرة القليلة التي أخرجت من قبل محترفين قبل هذا التاريخ، وذلك بنجاح (نفكر في القبعات الزرقاء ودفاع الجزائر).

بعد هذه التجارب الأولى تحت ظل الجمهورية الرابعة[869] استفاد إذن شارل ديغول وحكومته من حملة العلاقات العامة أو الـ «بي آر» (كما كان يقال لها في ذلك الوقت وتقليدا للنطق الإنجليزي للكلمة) لأنّ الرسالة التي كان يريد إيصالها إلى الجمهور (تحديث فرنسا عن طريق الانفصال عن الجزائر والعكس صحيح) كانت متوافقة مع شكل الرسالة. إذن لسياسة جديدة شكل جديد : لقد وجدت السياسة الديغولية الدعم الذي تحتاج إليه[870]. (Medium is the message) (القناة هي الرسالة) أو كما قال مارشال ماك لوهان (Marshall McLuhan) سنة 1964[871]. أصبحت وسائل الاتصال، بما في ذلك السينما التي من حيث وجهة النظر الفعالة هذه كانت جزءا منها لأسباب عملية[872]، لا يُستغنى عنها لقيام الدولة في حد ذاتها والجمهورية وانطلاقا أيضا من الجيش. كان عهد ديغول إذن عهدا جديدا على المستوى السياسي والإيديولوجي والعسكري والإعلامي. ولكن فترة ما بعد سنة 1962 مثلت مرحلة الشك في كل ما له صلة بالوسائل الحديثة للتواصل ومع الكثير من التفكير والتأملات التي تمتد إلى غاية يومنا هذا[873] حول مخاطر التلاعب بالرأي العام[874] وكذا انحرافات «الدولة المهرّجة»[875] في إطار أو خارج إطار زمن الحرب.

وبالفعل كانت الحدود لعمل حملة العلاقات العامة التي قام بها روجي فورس وجاك كو دو فروجاك[876] غير واضحة المعالم (ويتعذر وضع اليد عليها) بين الدعاية والتواصل السياسي والعلاقات العامة كما أشار إلى ذلك جاك كو دو فروجاك بخصوص تجربته الجزائرية خلال ملتقى ديغول ووسائل الإعلام : «لابد من تفادي–وهذا ما قاله لي الجنرال ديغول بشكل

واضح–تفادي الأخبار الكاذبة أو الوقوع في فخ أكاذيب الآخرين. كانت هذه تعليمة بسيطة للتفكير السوي والتي نغفل عنها في كثير من الأحيان، لأنّ عبور الحدود بين الإعلام والتضليل يتم في بعض الأحيان دون أن نشعر »[877]. بيد أنّ هذه المرحلة الثانية من حرب الجزائر كانت ترتكز أساسا على المعلومات منها على المشاعر، وهذا أمر لم يغير شيئا في الوضع. كما يقول ذلك فابريس دالمايدا بخصوص الفرق المزعوم بين الدعاية والتواصل السياسي، «في الحقيقة، نجد خلف الصورة دائما مرسلا حريصا على إقناع مستقبليه مهما بلغ الثمن»[878].

البعض ضد البعض الآخر

في فرنسا وبعد سنة 1945، هل كانت الجزائر كغيرها من المستعمرات الأخرى لها معنى لدى الجمهور الفرنسي؟ هل كان يكفي إظهار نواقص قرى الجزائر لمحو الجزء المختلف والمتأصل في صور أشجار النخيل والمساجد أو النساء المحجبات؟ ألم تكن الجزائر منذ زمن بعيد مجرد خزان صور مثالية لفرنسا تبحث عن الجديد، وهل كان بوسع الفرنسي أن يجد نفسه بكل سهولة في وسط هذه المخيلة المصطنعة؟ ربما كان الشرخ بين فرنسا ومقاطعاتها الجزائرية أكبر من ما كان يتصوره السياسيون وعمال الإدارة والمقاولين. اعتاد المشاهد على الديباجة الاستعمارية منذ زمن بعيد (كما أنّ الأفلام الخيالية استمرت في العرض على شاشات السينما على العكس من الأفلام الوثائقية ...)، ولكنه وبلا شك كان منيعا نوعا ما لدعاية متكررة ترتكز أساسا على استعمال رموز الجمهورية التي عفا عنها الزمن. وفضلا عن ذلك ومع تكرار إظهار الروابط التي تربط بين فرنسا والجزائر، تم كل شيء من أجل إخفاء العلامات والإرهاصات الأولى للحرب، ثم الحرب في حد ذاتها والتي تم إخفاؤها بشكل قبيح إلى غاية النهاية عن طريق خيال الإدماج ثم بعده الشراكة.

لم تكن الحرب العالمية الثانية قطيعة كاملة فيما تعلق بالتمثيلات[879]، فبالفعل كانت موجودة هناك صور للبناء بدءا من الثلاثينيات (حتى وإن كانت عديدة بعد سنة 1945)، ثم استمر في إنتاج صور غربية إلى غاية سنة 1955، ثم مرة أخرى بدءا من سنة 1960 كان الفولكلور يمثل كل معانيه سواء في الأفلام باللّغة العربية أو الأفلام العسكرية أو المدنية. كان الأمر يتعلق عند إذن بإظهار الاهتمام الجديد للدولة بسكان من شأنهم أن يصبحوا أمّة. إنّ تحليل الصور يؤدي إلى تعقيد إضافي : الإخراج الكاريكاتوري لما هو قديم (البربرية والتي لا تمثل جبهة التحرير الوطني إلاّ تجليا آخر لها)، وما هو جديد (الحضارة التي قدمت بها فرنسا) لا يصلح إلا مع الأفلام حول تشييد الجزائر الحديثة، في حين أنّه إذا قمنا بدعاية سياحية أو تجارية تقليدية (السجاد، الواحات، صناعة الحلي، ...) تبقى النظرة «إيجابية» لأنّ هذه الصور تغير من المناظر. وُظفت إذن صورة الآخر بشكل تلقائي بحسب احتياجات المستعمر كما أشَار إلى ذلك من قبل وبيّنه إدوارد سعيد[880].

غير أنّ حقيقة دائمة كانت موجودة إلى غاية سنة 1962 على مستوى الهيمنة التي يمارسها الفرنسي والأوروبي على المسلمين. وحتى مع نهاية الحرب وفي الوقت الذي كانت فيه المفاوضات جارية مع الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية كان الجزائرون يظهرون قبل كل شيء للفرنسيين (راجع على سبيل المثال غدا الجزائر، المصلحة السينماتوغرافية للجيش 253، 1961). لم يُغير الاستقلال شيئا لأنّه وفي سنة 1965 ومع الفيلم الطويل ذو الرؤية الاستقرائية «جرد من أجل الحصيلة» (آرمور فيلمز، Armor Films)، والذي أنتجته وزارة الخارجية بقي هذا الخطاب دون تغيير. لأنّه وخلال هذه السنوات الخمسة عشر وإن كان حضور المسلمين على الشاشات أكبر من الأوروبيين، فإنّ هذه الغلبة لاعلاقة لها بالحقيقة فحتى غاية سنة 1959 كان يُعرض الرجال والنساء والأطفال كي يتسنى

الإخفاء الجيد لطريقة عمل الاستعمار الذي كان فوق أرض الواقع يقصيهم جميعا من المجتمع. اعتقد القائمون على الدعاية بأنّهم قادرون على إخفاء النقص الصارخ للتدابير خلف صور التقدم الذي لم يكن يعني إلاّ جزءا صغيرا لا يكاد يذكر من السكان العرب والقبائل.

إنّ الخرافات الجزائرية تخفي على الفرنسيين الحقيقة الاستعمارية، وهي تتسبب في الوقت نفسه في الجزائر بخلق شرخ أكبر بكثير بين الجاليتين اللتين كل شيء كان يدفعهما منذ ذلك الحين إلى التصادم. إذا كان الجمهور من الفرنسيين والأقدام السود يرتاحون في مخيلة استعمارية (والمتمثلة في محو البحر الأبيض المتوسط وفي قيام جالية فرنسية وهمية) فإنّ النتيجة على مسلمي الجزائر كانت نشر صورة مغايرة تماما لحياة السكان وهذا ما تسبب في خلق ما يسميه المنظرون للسلاح النفسي «أثر البمرنغ»[881]. لم يكن الأوروبيون الجزائرون في يوم من الأيام بحاجة إلى أفلام حتى «يروا أنفسهم» كفرنسيين، ولكن وضع الجزائريين كان مختلفا تماما لأنّهم كانوا يعيشون بشكل يومي الهوة التي تفصل بين الصورة على الشاشة والصورة على شاشة الواقع. يذكر عبد الغني مغربي حقيقة بأنّ السينما لم تكن في ذلك الوقت إلاّ ترفيها مقترحا على الجزائريين : «كان يُؤتى بهؤلاء عنوة من أجل مشاهدة أفلام غبية وتافهة»[882]. إنّ الفشل النسبي للدعاية الفرنسية حول الجزائر في إطار هذه المتغيرات وهذا التعتيم (على الأقل إلى غاية 1959) هو إذن يمثل في حد ذاته فشل هذا المجتمع غير المتكافئ. فالأفلام أو المنشورات كانت في غالب الأوقات الأشياء الوحيدة التي عاينها السكان من فرنسا (باستثناء العنف العسكري ...) وهذا ما يجعل الشكوك تحوم حول نجاعة العمل النفسي.

حقيقة أخرى : منذ سنة 1830 وبشكل خاص بعد 1945 كان الداعون إلى الاستقلال يمثلون أعداء فرنسا بالجزائر. حينما حاولت السينما الاقتراب من ذلك مع العشرات من الأفلام الوثائقية المدنية والعسكرية والتي يُضاف

إليها العديد من أحداث الساعة، وبعض الأفلام الخيالية التي كانت كلها مبنية على نكران الحقيقة. خلال الفترة بين 1945 و1962 وبما أنّ أي خطاب آخر كان ممنوعا، فإنّ الصور والأصوات الخفية للمعلقين تتابعت الواحدة تلو الأخرى لتحكي إيجابيات الوجود الفرنسي تجاه السكان المسلمين، وذلك من أجل التستر الجيد على الإهمال السياسي الذي أدى إلى الانتفاضة الشعبية سنة 1945 كما في سنة 1954. بالنسبة لجاك فريمو «كانت الجمهورية الفرنسية ما وراء البحار دائما تريد أن تكون دولة قبل أي شيء، دون شك دولة حنون وأبوية ولكنها حريصة على ممارسة سلطتها وعلى إحلال سلامها ولم تكن ديمقراطية يشغلها النشر السريع للحريات التي تماثل تلك الموجودة بفرنسا. وفي هذا المجال كان من المفهوم بأن يلتقي مدنيون وعسكريون حريصون أيضا على العظمة الوطنية على الأقل ما دام التوسع الإستعماري كان يبدو غير منفصل عن هذه العظمة»[883]. إنّ الصور المستحيلة «للحرب» وبالتالي الرجوع إلى «إحلال السلام» الخيالي يتأتى من هنا.

إنّ هذا الإزدراء تجاه سكان أميين في غالبيتهم يمكن من ملاحظة الرغبة في استعمال دعاية مباشرة ذات نوعية رديئة، بدلا من العمل بالفعل لأجل تحسين مستوى الحياة. إنّ هذا التحسن لم يحدث في الحقيقة إلا عند اللحظة التي قام فيها هؤلاء السكان بتهديد الجزائر الفرنسية. ولأنهم اعتقدوا بأنهم يستطيعون بصور رمزية مقاومة الموجة الوطنية، فقد اعتقد موظفو مصلحة التوزيع السينماتوغرافي، ثم من بعدهم ضباط العمل النفسي وبشكل خاطئ بصحة عملهم (والذي لم يكن بالإمكان قياسه في الكثير من الأحيان) [884] حينما كانوا يتعاملون مع الجزائريين على أنّهم أطفال. استمرت الصور النّمطية حول العربي في البقاء بالأذهان وهي التي أعاقت بقدر كبير إجراء الحوار بصفة متساوية بين الطرفين. زيادة على أنّ مواقف المسلمين، أعاد المكتب الخامس قراءتها بشكل موجه

وانتهازي بحسب متطلباته، وهذا ما نجم عنه نوع من التضليل الذاتي[885]. وعليه استطاع المنظمون أو مجموعات الدفاع الذاتي من أن يساعدوا سرا الرجال في الجبهة بتزويدهم بالأكل والسلاح. كان نجاح العمل النفسي على السطح يخفي فشلا في أعماقه، كان السكان دائما «يتظاهرون» بأنّهم يتبعون فرنسا، أما في حقيقة الأمر فقد كانوا يقاومون بالبقاء مخلصين لأفكار التمرد والاستقلال. بالنسبة لجاك إيلول «لم يوجد قط ولا شخص من الفلاقة كان مقتنعا بالدعاية وبوضع السلاح وبالانتقال إلى الطرف الفرنسي. أمّا بعض الأمثلة التي تمت في هذا السياق فهي لم تكن على ما يبدو نتيجة لعمل الدعاية»[886]. خصوصا بأنّ ديباجتي الغرب وكرم فرنسا قد كانتا في مواجهة مع العنف الحقيقي لعملية «إحلال السلام» التي كانت تقوم بها القوات الفرنسية، وأصبحت بذلك خدعة الدعاية واضحة جلية بالنسبة للجزائريين.

فيما تعلق بالسينما العسكرية فإنّ التنسيق السيء بين الوزارة وقيادة الأركان في الجزائر، وبين السلطات المدنية وأيضا بين قيادة الأركان والمكتب الخامس جعل من الصعب بل من المستحيل عملية معالجة سريعة للإعلام، وقد تسببت هذه العوامل في إنتاج سياسة متناقضة في الكثير من الأحيان فيما تعلق باستعمال الصور، وهذا ما يمكن رده إلى الاختلافات المتباينة بين المصالح في فرنسا والجزائر. ولو أخذنا بعين الإعتبار الثقل التقني (المرور الإجباري عن طريق باريس) فإنّ السينما لم تتمكن إلا فيما ندر من تقديم إديولوجية المكتب الخامس الجزائري على العكس من الراديو على سبيل المثال. وعليه أصبحت الأفلام بقوة الأمر الواقع شاهدة على سياسة حكومية وغير محلية.

ولكن إذا كان العسكر هم السبب فإنّ الإرادة السياسية كانت هي التي تنقص لوضع دعاية فعالة. قام جيرار ريناتو وهو المخرج لفيلم ماوراء الأسلحة (المصلحة السينماتوغرافية للجيش 226، 1960) بتحليل يؤكد

تحليلنا العام الذي أجريناه في هذه الدراسة : «كانت حرب الجزائر حربا سياسية. وفي الحرب السياسية لا تكون الدعاية تابعة للجيش بل تابعة للحكومة. يوجد هناك تحويل. حينما وصل هتلر إلى السلطة كانت الدعاية بيد غوبلز ولكنها كانت دعاية الحكومة. لا يمكننا القول بأنّ الجيوش الألمانية كانت تقوم بالدعاية. وأخيرا لا يمكننا الحديث عن الدعاية إذا كان [مسؤولو المصلحة السينماتوغرافية للجيش] قد أدوا عملهم المتعلق بالتعليم والتدريب، فهم قاموا كأي جيش يحترم نفسه بالاستجابة إلى احتياجات الحكومة، وقد احتفظت الحكومة بحق التعبير عن ما تفكر فيه بخصوص هذه الحرب وهذا الحضور». وبالفعل كانت الأفلام العسكرية تتبع السياسة الجزائرية لفرنسا تجاه تقرير المصير[887]. إنّ التناسق في عرض حرب الجزائر ما كان ليتأتى إلا من رغبة سياسية، وليس من رغبة نابعة من الجيش الذي جعلته الحكومة مقتصرا على إختراع سياسة ما، هذا الجيش الذي لا يمكن له بالضرورة أن يعرف كيفية تسيير صورته.

كان الوضع إذن متناقضا. أنشأ العسكريون في مواجهة مسؤولياتهم الجديدة سلطة محلية قوية، وذلك دون أن تكون بحوزتهم الوسائل أو الرغبة في التعبير بالصور على كل النتائج. وبالنظر إلى ردة فعل الضباط المكلفين بالحرب المضادة للحرب الثورية في الفيلم، الأقرب إلى هذه المخيلة «لحرب العصابات» بالمدن ألا وهو فيلم معركة الجزائر للمخرج جيلو مونتي كورفو (1966)، فإنّه ليس من الأكيد أن يكون هذا الإخفاء للصور خلال الحرب نابعا عن رغبتهم، بل هو نابع عن رغبة السلطة المدنية التي لم تعترف أبدا علنا بالعمليات التي قام بها الجيش باسمها وتحت إشرافها في الجزائر. خلال فترة الصدور الأول للفيلم سنة 1970 (والذي أجهض) مدح العقيد ترينكييه[888] هذا الفيلم الطويل الذي يصور بشكل واقعي فظاعة الحرب[889]، وقد أظهر ماري مونيك روبن في فيلمه الوثائقي فرق الموت (2003) بأنّ الجنرال أوساريس والذين كان عندها ملازما مسؤولا عن

التعذيب بأنّه وجد الفيلم «رائعا». وقد عُرض فيلم معركة الجزائر كوثيقة بيداغوجية في أمريكا الجنوبية وحديثا على ضباط أمريكيين بخصوص الحرب في العراق[890]. بالنسبة لبيير دابيزي أدى الإنحراف النفسي في الجزائر وعلى أعلى مستويات الجيش إلى أسوء أنواع التيه: «من كثرة محاولات المصالح النفسية لشيطنة العدو بدلا من محاربته، ومحاولة إصلاح الأفكار الإديولوجية أدى كل ذلك إلى التمرد العسكري. وذلك دون ذكر بأنه عن طريق لعبة الوثائق المجانية والتعاطف فقد استُغلت إيديولوجيتهم لاحقا كمرشد للعقداء الإغريق، وللجنرالات الأرجنتينيين مع كل النجاح الذي نعرفه لذلك»[891].

الماضي بالحاضر

إنّ الخروج من الأزمة السريع (في مقابل مائة وثلاثين سنة من الاستعمار) الذي قرره الجنرال ديغول بأن يمنح الجزائر استقلالها ثم بعدها «العفو عن حرب الجزائر»[892] ألم يجعل كل ذلك الفرنسيين ينسون ظاهريا وبسرعة الحرب وتبعاتها؟ بالفعل وبعد انقضاء الحرب وذهاب «الجزائر في عهد أبي» لم تتعامل الدولة وإداراتها بشكل جيد مع تبعيات هذا النزاع. لقد «تخلت» الدولة بكل معنى الكلمة عن الجزائر لأنها شاهد مشين[893] بعد أن طُمسَتْ بالقوة في أذهان المجندين والعسكرين والأقدام السود والحركى، ولكن أيضا في أذهان العديد من الجزائريين الذين قدموا إلى فرنسا من أجل العمل، والذين تُركوا لوحدهم كي يُسيروا ذاكرتهم الخاصة بالماضي الاستعماري والبلد الذي كان في حالة الحرب، ولم تهتم الحكومات إلا بالعلاقات التجارية والدبلوماسية وديغول كان على رأس ذلك. كان من المستعجل عدم الحديث عن الجزائر وهذا هو الأمر الذي لم يساعد على كي الجروح. وبالرغم من أنه تُم تجاهلها عنوة، فإنّ الجزائر لم تبق صامتة بل أصبحت مطلبا للهوية أو شرخا (بما في ذلك عن طريق السينما أو

الخيال)[894] في حين أنّه كان جديرا بها أن تصبح ماضيا يُتحمَّلُ المسؤولية عنه عن طريق اتخاذ مواقف على المستوى الوطني.

بعد المسلمين وإلى غاية 1959، أصبح الأقدام السود بدورهم ضحية هم الآخرون في الصور كما في السياسة. بالرغم من أنّ الجزائر كانت في الحقيقة وفي فكر الاستعمار بلدهم، ولم يكونوا جميعا وهذا أكيد معمرين متشددين، ولكن ومع تغير السياسة دفعوا هم مع الحركة فاتورة هذا التغير الإعلامي لصالح هذه الأمة الناشئة. يمكننا أن نعد رفض الأخذ بعين الاعتبار صورة الأقدام السود (عدى أشجار زيتون العدالة وبعض الروبورتاجات لحصة خمسة أعمدة على الصفحة الأولى) والحركى (عدى هنا أيضا بعض المواضيع لبعض المجلات) نوعا من الظلم. أمّا الأوروبيون الذين لم يكونوا في الغالب ممثلين بشكل كبير خلال الحقبة الإستعمارية فقد اختفوا بأجسادهم وأملاكهم، في حين أنّهم «كانوا» روح فرنسا ما وراء البحار لسلطة سياسية موالية تماما للاستعمار—الشعوب على الأقل—منذ 1870 وإلى غاية 1959. أما الحركى الذين كانوا ذريعة خلال مرحلة الدعاية «الجزائرية» لفرنسا فلم يعد لهم نفع وتم التخلي عنهم. لقد تخلت الدولة إذن بشكل كبير عن التزاماتها، وفي هذا السياق يمكننا أن نلاحظ بأنّ الأفلام التي أخرجتها الدولة مع نهاية النزاع من أجل تطوير نوع من المصالحة مع الجزائر، لا سيما أشجار زيتون العدالة للمخرج جيمس بلو (1962) أو عندليب القبائل للمخرج جورج رينيي (1962—1963) فإنّها وإن كانت نوعا من الشهادة المصورة على درجة عالية من الأهمية حول الجزائر الاستعمارية وحول حرب الجزائر، فهي تحمل في طياتها فكرا يحاول إعفاء الدولة من التزاماتها تجاه الجزائريين والأقدام السوداء عند مرحلة الإستقلال.

وفي سياق آخر فإنّ الصور المؤسساتية للتعذيب لا وجود لها. لم تصور فرنسا إلاّ المجازر التي قام بها العدو والأمور الإيجابية التي قدمتها هي

للسكان. لا يوجد هنا إلاّ أمور عادية في مسار الدعاية، ولكن حقيقة أنّه فقط هذه الصور ذات المعنى الوحيد هي ما يمكن إيجاده أمر قد لا يسهل العمل الصعب للذاكرة المترتبة على صراع غير إنساني ومؤلم[895]. إنّ هذه الصور الغائبة للأجساد المعذبة وللجلادين ترسل كلا من الضحايا والجلادين إلى صورهم الخاصة، فقد فضل الجيش والدولة عدم الإبقاء على أي دليل مادي على العمل المنحرف للسلطة السياسية والعسكرية بالجزائر. أمّا تلك الصور الحقيقية الأخرى للمساعدة المثالية التي قدمتها فرنسا للجزائر التي أهملتها طويلا فإنّها تحيلنا هنا أيضا إلى أولئك الذين كانوا الفاعلين في حقيقة معقدة والتي كانت تستحق قدرا أكبر من العناية في التحليل من هذا الجانب ومن ذاك، تاركة إجمالا قدرا من الحسرة أكبر منه من الكره.

السكان الجزائريون اقتُلعوا من جذورهم (الأقدام السوداء والحركى أجبروا على مغادرة الجزائر، الصورة رقم 79) وسيبقى المجندون الذين عادوا إلى فرنسا، بعيدا عن صور الأرشيف التي تسطر بشكل متقطع ماضيهم، وقد أوكلوا إلى صورهم الخاصة بهم[896]. أمّا المحظوظون منهم فسيحتفظون بأفلام للمناظر الخلابة بالجزائر وذلك لتذكر فترة قد انقضت[897]. إنّ «جحيم» قلعة إفري لا يحتوي على الشيء الكبير. وهذا ما يجعل من مجمل صور حرب الجزائر إلاّ نتيجة للطلبات العسكرية أو السياسية والتي تبرر الصراع إلى غاية انقضائه. لا يذهب الأرشيف السينمائي إلى أبعد من ذلك تاركا وراءه كل هؤلاء الرجال والنساء الذين يعيشون أو عاشوا دون الحديث عن حربهم وعن معاناتهم. لن تستطيع السينما أبدا، سواء الوثائقية أو الخيالية، من أن تعيد هذه المشاعر، وأما الحديث عن هذه الصور المصطنعة فإنّه يلزمنا بالتفكير في الصور الحقيقية التي تشغل أولئك، في كل ضفة من ضفتي البحر المتوسط، الذين عايشوا أو قاموا أو مازالوا يعيشون حرب الجزائر. وكذلك التفكير في أولئك

الذين عاشوا بكل بساطة في الجزائر ولا يقدرون، بسبب عدم اعتراف الدولة الفرنسية وبلاشك الدولة الجزائرية أيضا فقد دُفن هذا الماضي.

إنّ خطاب جاك شيراك في 15 أوت 2004 بمناسبة الاحتفال بالعيد الستين لعمليات الإنزال بمنطقة البروفونس، والذي حضره العديد من الجنود من شمال إفريقيا، قد كان من الممكن أن يكون فرصة جيدة للحديث عن الإرث الثقيل للاستعمار. اعتقد رئيس الجمهورية بأنّ عليه أن يقدم وسام الشرف لمدينة الجزائر العاصمة تخليدا لأهميتها الإستراتيجية لفرنسا الحرة، وليس كعاصمة لبلد أراق دمه من أجل فرنسا دون زيادة في المعاشات الهزيلة للجنود الأفارقة. إنّ الجدل الساخن الذي دار حول الذاكرة الاستعمارية لفرنسا خلال سنة 2005، مع الإرادة السياسية للاعتراف «بإرث إيجابي للاستعمار في الجزائر» تستمر كلها في رسم صورة غير مشرفة عن المستعمر السابق. إنّ تصريحات نيكولا ساركوزي خلال زيارته إلى الجزائر في ديسمبر 2007 وإن كانت تستهل تطبيعا للعلاقات مع الجزائر فيما تعلق بحرب التحرير، وذلك بالاعتراف بظلم النظام الاستعماري الفرنسي في الجزائر، وكذا معاناة الجاليات المختلفة هي على الرغم من ذلك متناقضة مع الخطاب الذي ألقاه في «مدينة داكار» في جويلية 2007. من جهة أخرى إنّ مشروعه «للوحدة المتوسطية» يعده العديد من المعارضين له بأنه صيغة غير مصرح بها «لإعادة الاستعمار».

إنّ فرنسا على أعلى مستوى، لم تعرف كيف «تقفز» فوق تاريخها الجزائري بغية تصفية كل الحسابات[898]، وهذا هو ما يبدو أنجع وسيلة للاستمرار في تهييج الكراهيات في حين أنّ إصغاءً جيدا وإعترافا بسيطا بالديون تجاه كل الفاعلين في هذا التاريخ المأساوي (مسلمو الجزائر وفرنسا[899]، الحركى[900] والأقدام السوداء[901]) يكفي بلا شك لتهدئة النفوس والتفكير في مستقبل مشترك. بالنسبة لميلود ميمون الذي قام خلال سنة 1991 بالموازاة مع عمل بنيامين سطورا[902] بالوقوف على النظرة المنقسمة

وذات المعنى الوحيد بشكل دراماتيكي حول حرب الجزائر في كل ضفة من ضفاف البحر الأبيض المتوسط فإنه «من المهم إدارة الظهر عن هذه الأطروحة، والأطروحة المضادة قليلة التنوير، من أجل الغطس في قلب تعقيد العلاقات بين هذه الأطراف مع تلك»[903]. ربما سيسمح التدبر في صور الدعاية التي أنتجتها فرنسا من فتح الباب أمام نقاش أكثر حكمة بين الجاليات التي حرضتها الدولة ضد بعضها البعض. هذه الدولة التي يبدو أنها كثيرة النسيان.

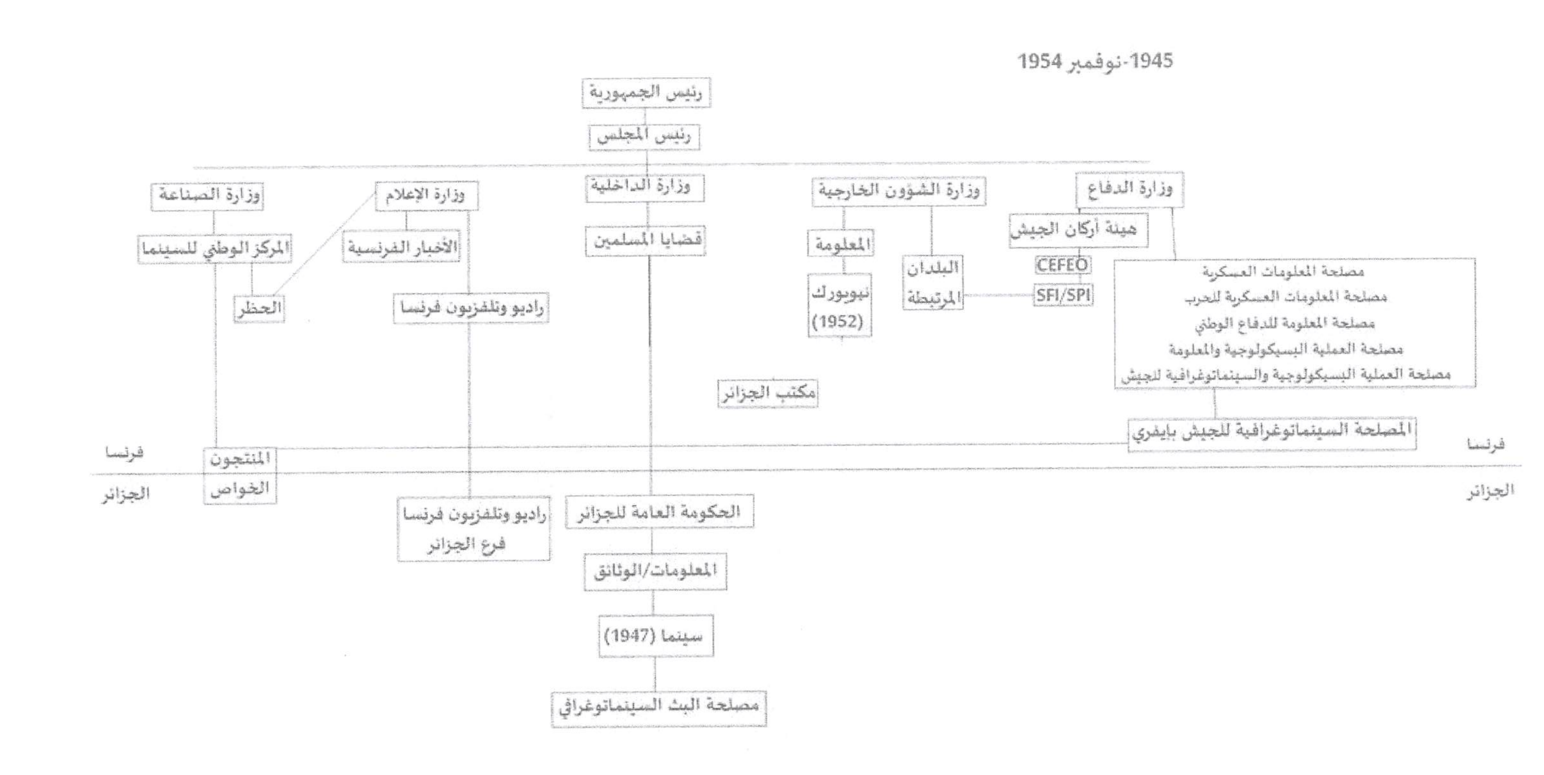
المرفقات

الرسوم البيانية :

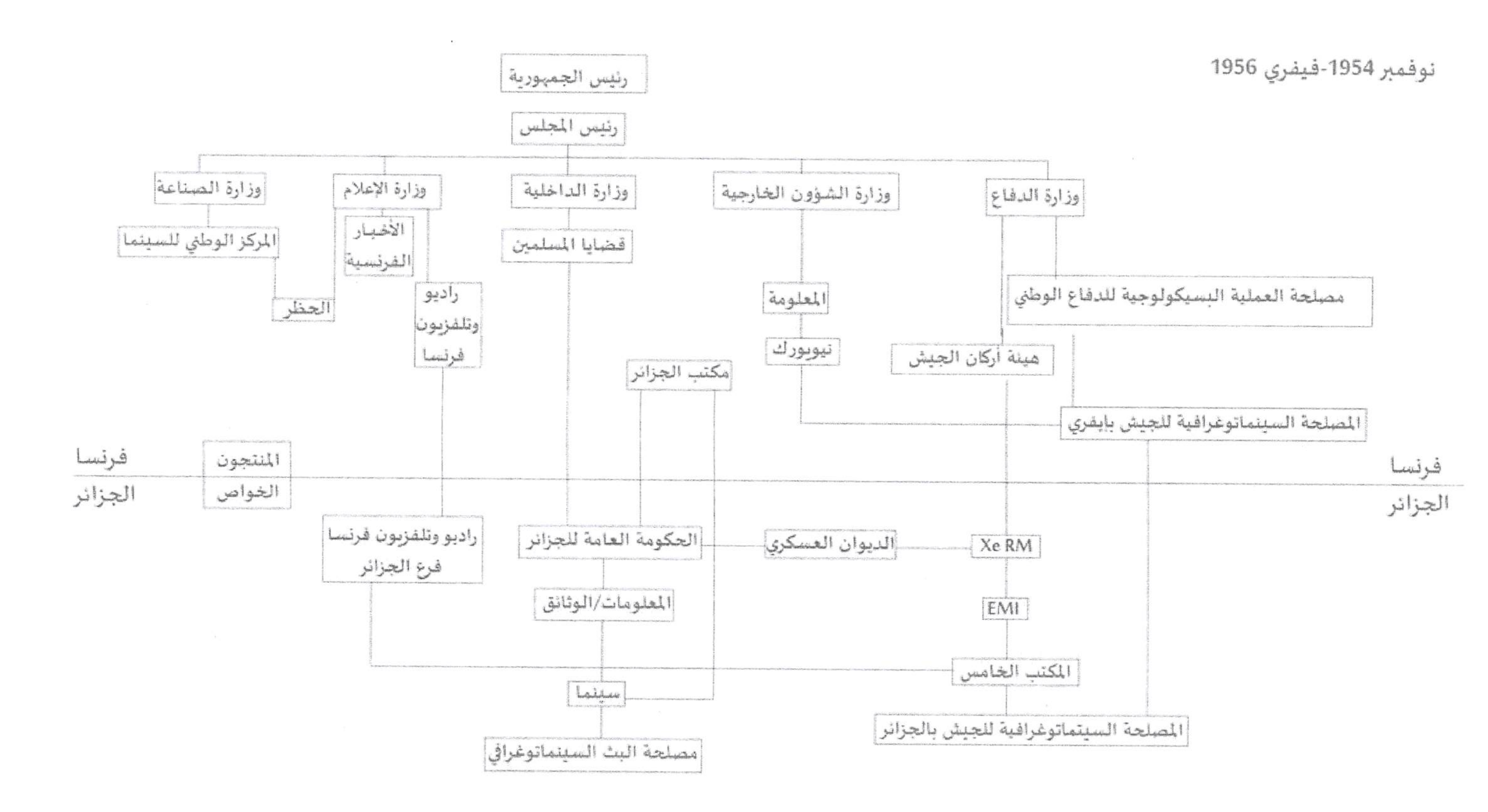
المؤسسات ذات الصلة للسينما

في فرنسا والجزائر

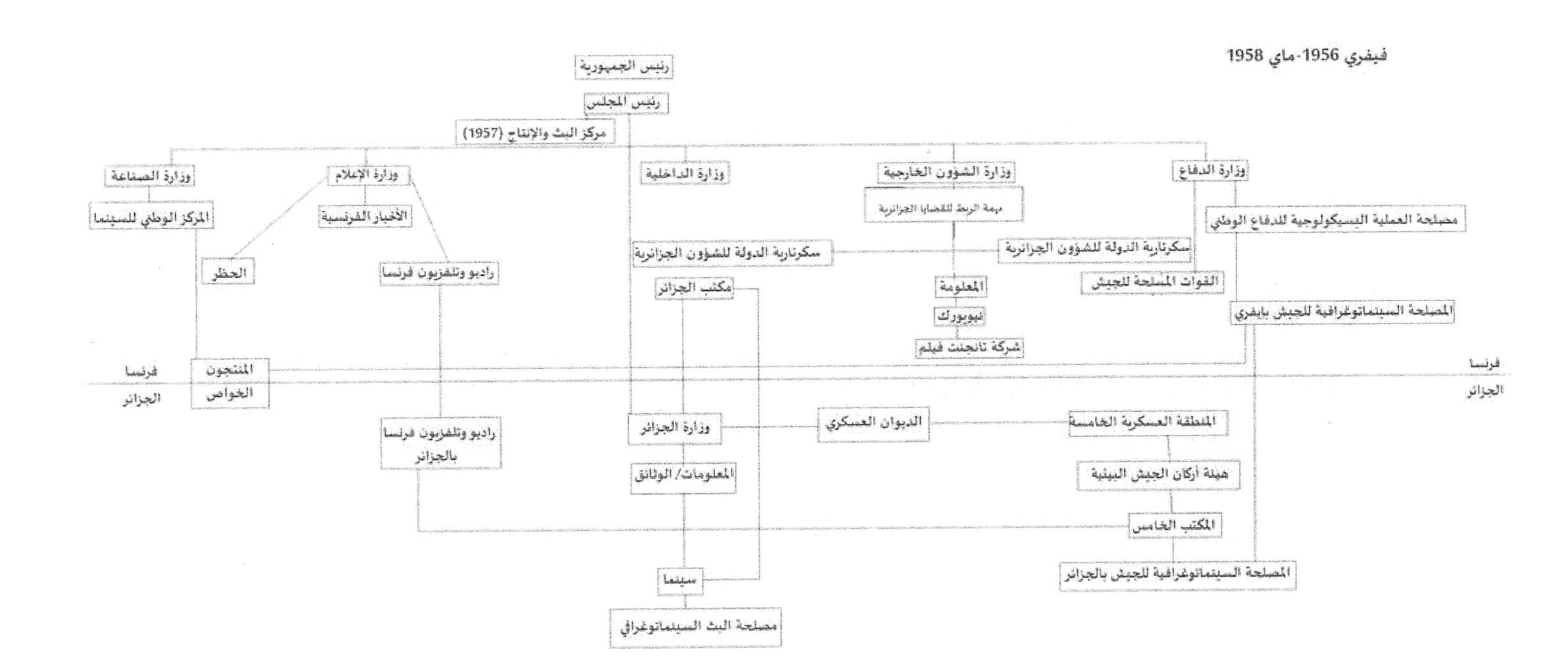
1945-نوفمبر 1954



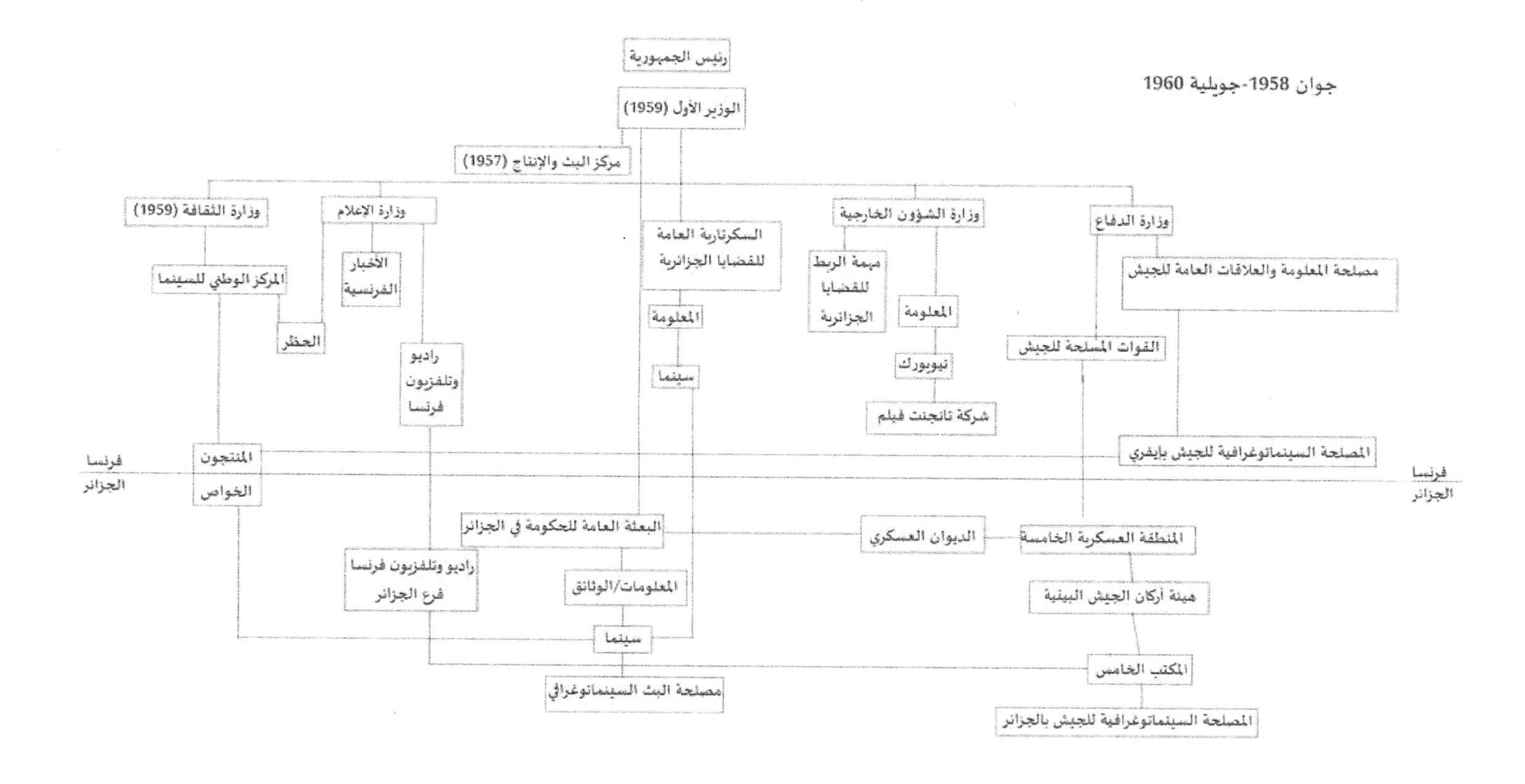
نوفمبر 1954-فيفري 1956

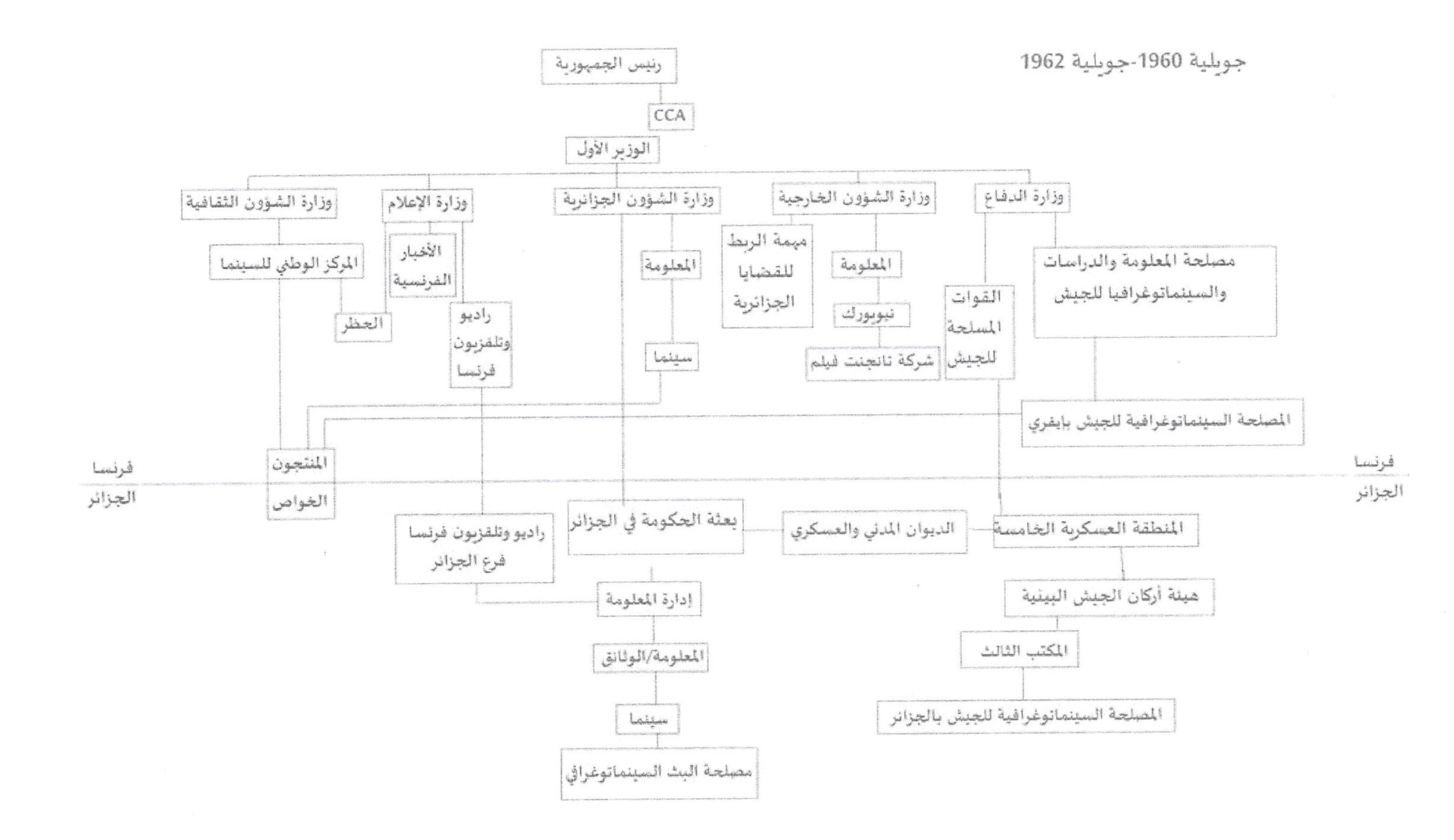


فيفري 1956-ماي 1958

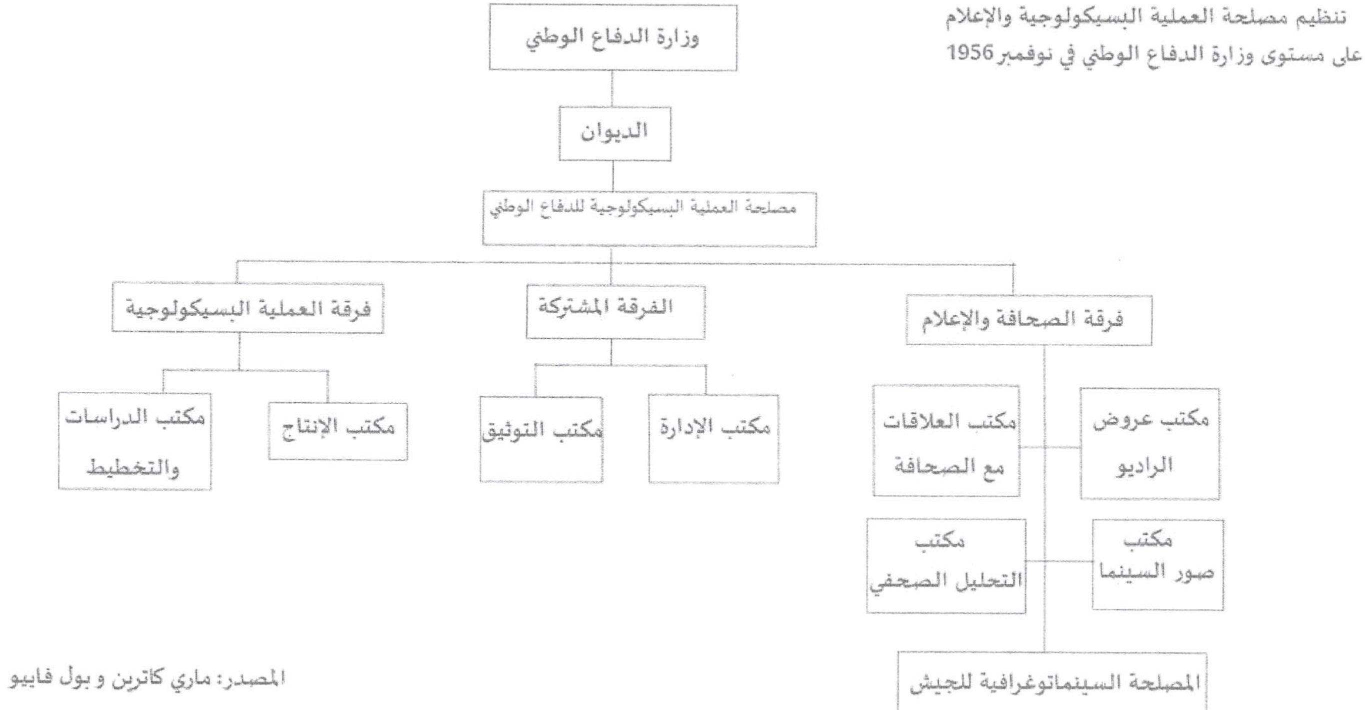


جوان 1958-جويلية 1960




جويلية 1960-جويلية 1962
رئيس الجمهورية
CCA
الوزير الأول
وزارة الشؤون الثقافية
وزارة الإعلام
وزارة الشؤون الجزائرية
وزارة الشؤون الخارجية
وزارة الدفاع
المركز الوطني للسينما
الأخبار الفرنسية
الحظر
راديو وتلفزيون فرنسا
المعلومة
سينما
مهمة الربط للقضايا الجزائرية
المعلومة
نيويورك
شركة تانجنت فيلم
القوات المسلحة للجيش
مصلحة المعلومة والدراسات والسينماتوغرافيا للجيش
المصلحة السينماتوغرافية للجيش بإيفري
فرنسا
الجزائر
المنتجون
الخواص
راديو وتلفزيون فرنسا فرع الجزائر
بعثة الحكومة في الجزائر
الديوان المدني والعسكري
المنطقة العسكرية الخامسة
إدارة المعلومة
هيئة أركان الجيش البينية
المعلومة/الوثائق
المكتب الثالث
سينما
المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر
مصلحة البث السينماتوغرافي

تنظيم مصلحة العملية البسيكولوجية والإعلام
على مستوى وزارة الدفاع الوطني في نوفمبر 1956



المصدر: ماري كاترين و بول فاييو

هوامش

1 يجب تصور الدولة المعاصرة كتجمع إنساني ضمن إقليم محدد–مفهوم الإقليم هو واحد من بين خصوصياتها–تستحق الدولة شرعية احتكار العنف الجسدي لأجل مصالحها الخاصة [...]إلا يمكن للدولة أن توجد إلا في حالة هيمنة الفرد على السلطة التي تكون في كل مرة بيد المستبدين.» ماكس فيبر : «مهنة وموهبة رجل السياسة» (1919)، العالم والسياسة، باريس، 10–18/UGE، 1992، (الطبعة الأولى سنة 1959.)

2 هي سمة من سمات التأريخ الخاص بالفترة الأخيرة من حرب الجزائر والذي يوافق خط عمل في خط مع عمل بيارفيدال–ناكي (انظر على وجه الخصوص جرائم الجيش الفرنسي (الجزائر 1954–1962)، باريس، لا ديكوفرت 2001، (الطبعة الأولى 1975)، التي تهتم بجميع أنواع العنف المرتكبة باسم الجمهورية : أنظر أيضا أعمال رافيال برونش، التعذيب والجيش خلال الحرب الجزائرية، باريس، غاليمار، 2001؛ أيضا سيلفي تينولت في كتاب : «القضاة في حرب الجزائر، عدالة غريبة «باريس، لا ديكوفرت، 2001 وكذلك عمل عمر كارلير » العنف»، أيضا محمد حربي وبنجامين ستورا في كتاب : «حرب الجزائر 1954–1962 نهاية فقدان الذاكرة» باريس، روبرت لافون، 2004، ص. 347–379.

3 أنظر «ديناميكية الغرب» باريس، غالمان ليفي، 1991 (الطبعة الأولى سنة 1939) ص 203، و «مجتمع الفرديات» باريس، فيارد 1991 (الطبعة الأولى سنة 1987) صفحة 271–272

4 جيرارد برجرون : معالجة صغيرة للدولة باريس، 1990، PUF، ص. 182.

5 نفس المرجع السابق، ص 203–205

6 وهنا نشير إلى مرجعين حول الاتصال الخاص بالدولة، لـ كولين أوليفي–ياني التي تهتم باستعمالات وهياكل «دولة التواصل» «(باريس، 2000 PUF)، بين الأخبار، الإعلان والدعاية.كما حلل سارج قرازياني عملية الاتصال الثقافي للدولة، باريس، 2000 PUF، وبالتالي مهما كان السبب المساعد للمستوى المحلي للمؤسسات الثقافية، فهو قبل كل شيء، تواصلها الخاص الذي يشكل تعبيرا آخر عن الدعاية الحكومية.

7 مارك فيرو، السينما والتاريخ باريس، غاليمار، 1993، الطبعة الأولى سنة 1977، هذا العمل ارتكز على تحليل الأفلام وتحليل المجتمع، باريس،هاشيت، 1976

8 ويحيلنا ذلك على سبيل المثال إلى كريستيان ديلاج، الرؤية النازية للتاريخ، لوزان، L'Âge d'homme، 1989، أو إلى جان بيير بيرتن–ماغي، وثائق السنوات السوداء، باريس، جديد عالم النشر، 2004، مرفق بـ دي في دي تحتوي على العديد من الأفلام الوثائقية.

9 عبد الرزاق هلال : صور من ثورة. الثورة الجزائرية في السينما والنصوص الفرنسية خلال فترة النزاع المسلح، الجزائر، ديوان المنشورات الجامعية منشورات جامعة، 1988، ص. 79

10 هذا المصطلح هو الذي سنستعمله في معظم الأحيان من أجل الإشارة إلى الشعوب الأصلية، على الرغم من انه لا يعبر على الوضعية الجزائرية ويعد ناقصا، إلا أنه هو المصطلح الذي تم تداوله في الفترة الاستعمارية، وعليه كان قد عين بيار نورا في فترة سابقة أنه على العكس من كلمة «الأوروبيين» فأن استعمال كلمة «مسلم» هو إهانة إلى حد ما، إذا نرتب مع المسلمين كل فئات السكان الأصليين ماعدا اليهود، حتى إذا كانوا علمانيين، حتى إذا لم يقرؤا يوما القرآن.» من كتاب «فرنسيو الجزائر» باريس، جوليار، 1961، ص. 161–162. ومع ذلك، فإنه ليس من السهل أن تجد مصطلحا أخر يحيط بالوضعية الحقيقية، في حين أن «الأوروبيين» يمكن اعتبارهم كـ» الجزائريين».

11 يمكن العودة إلى العدد الخاص من مجلة «أرشيف الفيلم الوثائقي الجزائري» عدد 72، من تحرير فرنسوا شفالدوني، كما يمكننا إحالتكم غلى عمل أكثر شمولية لـ سيسيل تيسان حول إفريقيا الشمالية، «الوثائقيات الاستعمارية حول إفريقيا الشمالية ما بين 1946–1955» دفاتر l'ANATEC، رقم 04، ربيع 2002، ص. 43–59 وكذا رقم 05، لخريف 2002، ص38–57، انظر أيضا لاقني ميشال «السينما الوثائقية الفرنسية والمستعمرات (1945–1955) دعاية ورعاية من جانب واحد»، كذلك كتاب كارتين ساوتر بعنوان «الفيلم الوثائقي، احتجاج ودعاية» مونتريال، XYZ Editeur 1996 ، ص 47–61.

12 يمكن هنا وبالخصوص قراءة أعمال باسكال أوري، الجزائر صنعت الشاشة لدى جون–بيار ريو،» حرب الجزائر والفرنسيين»، باريس، فيار، 1990، ص 572–581، وكذا بنجامين ستورا، «حرب وهمية، الجزائر–الفيتنام في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية»، باريس، لا ديكوفرت، 1997، كذلك كتاب فيليب دين، «صور من الحرب الجزائرية، في الأفلام الروائية الفرنسية من 1954–1962» أكسفورد، Clarendon Press، 1994، ص 215–232، وأيضا كتاب حميد بن مسعود، «الحرب الجزائرية والسينما الفرنسية»، أطروحة بجامعة تولوز، Le Mirail، سنة 1996.

13 وبخصوص صورة المهاجر خلال الحرب الجزائرية، انظر فريدريك فاريو، «تقديم الحرب الجزائرية في السينما الفرنسية، 1954–1962، نموذج حول سلسلة صورة المهاجر «مذكرة DEA بجامعة قرونوبل 3، 1992، وكذا «نهاية النزاع المسلح وما بعد 1962» لـ إدوارد ميلز–عفيف، «التمثيل السمعي البصري للهجرة في التلفزيون الفرنسي خلال الفترة 1960–1986»، باريس، بروكسل،المعهد الوطني للسمعي البصري((INA2004.

14 أنظر جيروم بوردون : «وفاء كبير، السلطة والتلفزيون مابين سنوات 1935–1994»، باريس، Le Seuil، 1994، وكذا بياتريس فلوري–فلات : «الذاكرة التلفزيونية لحرب الجزائر سنوات 1962–1992»، باريس، المعهد الوطني للسمعي البصري(INA) وأرمتون، 2000.

15 نشير إلى التوقعات الراهنة لـ بول فريليو حول هذه القضية في : «الحرب والسينما، الخدمات اللوجستيكية للتصور»، دفاتر سينمائية، 1991، الطبعة الأولى 1984، كذلك جوزيف دانيال الذي اهتم بالموضوع من خلال كتابه «حرب وسينما»، باريس، /FNSPأرموند كولين، 1972.

16 من جانبه جيرارد برجرون ن كان مهتما بالخط الفاصل بين القيادة العسكرية للحرب(السلطة المدنية) وقيادة العمليات (السلطة العسكرية) ضمن علاقة نازلة لـ(الحكومة المسلحة) ولكن خلال الحرب الجزائرية يمكن أن لها اتجاهين، أنظر : «وظيفة الدولة» باريس أرموند كولين، 1965، ص 361–367.

17 تخرجت أول دفعة للفوتوغرافيا والسينما التابعة للجيش سنة 1915، ثم توقف التكوين بين سنوات 1919–1939، أنظر العقيد داري في «السينما في خدمة الجيش»، مجلة تاريخ الجيش، العدد الثاني، ماي 1962، ص 121–131، كذلك Jacques Le Seigneur et Mlle Mounier في «الصورة في خدمة التاريخ»، s.d، (1975) .ECPA.

18 وذلك في النزاع العالمي الأول، أنظر لورون فيراي : «أفلام المستجدات الفرنسية في الحرب الكبيرة» باريس، SIRPA/AFRHC 1995، وكذا حول فترة أوسع أنظر فرانسوا بورو في : «الجيش الفرنسي والسينما التابعة له»، أطروحة بجامعة باريس 5، 1989.

19 بيكال بينوتو : «سينما العسكرية خلال حرب الهند الصينية»، أطروحة إجادة، بجامعة تولوز، 1987.

20 افلين ديوا هي صاحبة دراسة طلائعية حول تحليل أفلام الحرب الجزائرية، خاصة عندما تتقاطع لديها المصادر المدنية مع العسكرية في : «صور من الأربعينيات»، كذلك جان بيار ريو في : «الحرب الجزائرية والفرنسيين»، باريس، فيار 1990، ص 560–571، كما أعيد طبعه في مجلة CinémAction في العدد رقم 85، تحت عنوان : «الحرب الجزائرية على الشاشة»، 1997، ص 20–32.

21 فيما يخص صورة «مسلمين» و» أوروبيين» الجزائر، فإنها نوعا ما تقسيمات غير حقيقية ومع ذلك ذات استعمال سهل، وعليه سنستعمل مصطلح «أوروبيين» لنحدد السكان ذو الأصول المنحدرة من شمال إفريقيا، أما وضع اليهود فهو الأكثر تعقيدا، فهم يعتبرون أوروبيين منذ أن أصبحوا مواطنين فرنسيين سنة 1870، مع أنهم في كل مرة الأقرب إلى السكان المسلمين منهم إلى «الأوروبيين» فيما يخص العلاقات ما بين المجتمعات، أنظر كمال كاتب : «الأوروبيين،السكان الأصليون، واليهود في الجزائر (1830–1962) تمثيلات وواقع شعوب» باريس INED، 2001، وتجدر الإشارة في كل مرة أن هذه المصطلحات كانت تستعمل أثناء الفترة الاستعمارية، بالنسبة لبيار نورا فإن مصطلح الأوروبيين» يجمع إذن الجماعات التي هي في نفس الوقت نبيلة» نجد ذلك في كتابه «فرنسيي الجزائر»، مرجع سبق ذكره، ص 161.

22 هذا من دون العودة إلى القرن التاسع عشر، وكذا تواريخ أخرى يمكن اقتراحها، لاسيما تاريخ 1926 مع تأسيس نجم شمال إفريقيا، وهي الحركة السياسية الأولى المطالبة بالاستقلال، كذلك 1937 والتي تم فيها حل حزب الشعب الجزائري، أو حتى الحرب في حد ذاتها كما يوضح آني راي قولدزيقر في كتابه : «أصول حرب الجزائر، 1940–1940، من المرسى الكبير إلى مجازر الشمال القسنطيني»، باريس، لا ديكوفرت 2001. كما يمكن العودة إلى جان شارل جوفري بالنسبة لفترة تكوّن النزاع (1945–1954) أين يقدم لنا الأرشيف المنشور (خاصة الذي يخص مصالح الاستعلامات) في كتابه : «الحرب الجزائرية من خلال الوثائق» المجلد 2، أبواب الحرب، 1946–1954، فانسان، SHAT 1998.

23 كما نشير في كل مرة، وعلى سبيل المثال المحدد إلى كزافي ماري بونو ومرجعه : «تمثيلات الجزائر الفرنسية من خلال الأفلام القصيرة للحكومة العامة (1945–1961)» دراسة حالة : تمثيلات المكان، مذكرة DEA بجامعة بروفانس، 1991.

24 ويعد هذا صالحا لوقت أطول بالنسبة للإنتاج التجاري، مثلما أشار جان بيار بيرتان كاغيت فيما يخص الفترة الممتدة من 1944–1958، والتي تم دراسها قليلا من خلال : مقدمات لدراسة السينما الفرنسية سنوات الخمسينيات في كتابه : «السينما الأوروبية سنوات الخمسينيات»، باريس، 2000، AFRHC، ص 47–53.

25 فيما يخص إيطاليا الفاشية فقد قدم جان جيلي فرضيات سينما الدولة في كتابه : «إيطاليا موسوليني والسينما التابعة له»، باريس، هانري فيري، 1985، ص 50.

26 على سبيل المثال، لدينا جان بيار بيرتين وسيلفي ليندوبارق في فرنسا والحرب العالمية الثانية وما بعد الحرب، أيضا كريستيان دولاج وبيياتريس فلوري-فيلات في ألمانيا نازية ثم دمقراطية، وكذا جان جيلي وكريستال تيلير في ايطاليا الفاشية، وكلها مواضيع قريبة ومختلفة في ذات الوقت، ونحن نقولب مفاهيم للتحليل خاصة بالهياكل، الانتاجات والخطابات المؤسساتية التي يمكنها التكيف بسهولة مع غيرها من الهياكل، الانتاجات والخطابات.

27 ندرج هنا مقولة جيرارد لوبلون : «إذا كان من المشروع ومن الضروري من منظور سيميولوجي، سسيولوجي وتاريخي وبالأحرى اقتصادي في النظر إلى كامل الانتاجات السينمائية (كل فيلم يعد زهيدا في هذا الصدد، من ناحية البعد الجمالي) وعليه الناحية الجمالية التي تمد القيمة والأولوية لـ» السينما» تدل على أقلية ضئيلة من الأفلام، وتحديدا تلك التي كانت قادرة على تمهيد لطريق الفن.» في مرجعه : «المؤلف في مواجهة الطلب». أيضا عند جان بيار بيرتين ماغيت وبيياتريس فلوري فيلات في مرجعيهما : «مؤسسات الصورة» باريس، Éditions de l'EHESS 2001، ص 81.

28 نذكر هنا التعريف المقترح من طرف بسكال أوري : «نحدد الرقابة إذن في معناها التقليدي أين يستعمل الجزء الأكبر من المجتمع المثقف والمواطنين هذا المصطلح، كوسيط بين المرسل-بعض-مستقبل-مفترض-من طرف وكيل ثالث يشوش المهمة، بنسب متفاوتة يمكن أن تصل إلى جعله غير مسموع، هذا إذا لم يعد مستحيلا»، وعليه تلخيصا لبسكال اوري انظر «الرقابة في فرنسا»، بروكسل، 1997، Complexe، ص 333. وللاستفاضة توجد المصادر المتعلقة بالرقابة على مستوى لجنة الرقابة على الأعمال السينمائية التابعة للمركز الوطني للسينما كذا على مستوى مصلحة تاريخ الدفاع-الأرض (والذي يعرف الآن بـSHD-T) الخاص بالرقابة في الجزائر، أما الأرشيف المتعلق بهذه النقطة قد يكون موجودا ضمن أرشيف الحكومة العامة.

29 انظر سيباستيان دوني في : «الاستعارات السينمائية في الوضعيات الاستعمارية، حالة الرقابة الفرنسية في الجزائر (1945–1962)» 1895، عدد 48، فيفري 2006، ص 7–25.

30 نؤجل هذا التحليل إلى الأطروحة، إذ لم نجد لها مكانا هنا.

31 لا يحتفظ الأرشيف الفرنسي للأفلام، المركز الوطني للسينما (AFF) إلا بجزء بسيط من الأفلام الخاصة بالجزائر، وأكثر من ذلك حيث أن الأفلام التي تعود إلى فترة ما بعد 1955 هي الأقل ترميما إلى حد الساعة ضمن برنامج الترميم الخاص بالحامل نيترات (le support nitrate).

32 يحتفظ مركز الأرشيف لما وراء البحار (Aix-en-Provence) ببعض الأفلام التي لم يتم بثها (حوالي 12 فيلم)، ولكن لم نتمكن من مشاهدتها، كذلك العديد من النسخ الخاصة بهذه الأفلام والمتعلقة بالجزائر، أنظر دانيال لدو، في : «فهرس الأفلام السينمائية المحفوظة بمركز الأرشيف لما وراء البحار»، Aix-en-Provence، 1978، لأنياس غودال، للذكر أن أمينة حفظ بالمركز أعلمتنا أن هذه الأفلام جاءت من مصلحة السينما بوزارة الشؤون الجزائرية بباريس (وعليه على الأرجح من ديوان الجزائر ومن ثمة الأمانة العامة للشؤون الجزائريين)، وليس كما يشير الفهرس المذكور آنفا، والتابع لمصلحة السينما التابعة للحكومة العامة في الجزائر، بعض هذه الأفلام تم تحميلها على أشرطة فيديو وهي متوفرة في مصلحة السمعي بصري لجامعة Provence-Aix-Marseille I.

33 وعليه تبعا للانقلابات سنوات 1958-1961، جزء كبير من الأرشيف المتعلق بالسينما يبدو أنه اختفى.

34 تسجل هذه الملفات كافة بقايا اللقطات المستخدمة على مستوى شركة المستجدات، وقد تم ذكر أصل بقايا هذه اللقطات المصورة، والتي كان من الممكن معرفة الأصل العسكري لبعض هذه الصور.

35 نخمن في جاك كو دو فريجاك مدير الأخبار للتنسيقية العامة في الجزائر ما بين 1960-1962، أو في جورج دوروكل الذي أنتج للدولة عدد كبير من الأفلام الخاصة ببلدان المغرب.

36 من أجل نظرة عامة حول المفاهيم والإيديولوجيات المتبعة في الجزائر منذ 1830، أنظر جان فرانسوا قييوم في كتابه : «الأساطير المؤسسة للجزائر فرنسية»، باريس، آرماتون، 1992.

37 Comte d'Hérisson، حروب الجزائر، باريس، أولندورف ، 1891، ص 357-358. حدده المؤلف على أنه في العامية «المعربة» وكما هو مبين مستنكراً لفظائع الغزو الذي يمكن أن يعاب على فرنسا خلال حروب الجزائر : «تقدم جنودنا تدريجيا إلى الساحة وبطريقة غير محسوسة أين تراجع الرجل المتحضر وبسرعة تحول إلى حالة بربرية حيث قتل بلا رحمة، وضرب بلا سبب، ومَثل بهم أثناء العقاب.» (ص 11). كذلك في عمله حول الجزائر (1841)، أشار Tocqueville إلى ذات الأمر :»... في هذه اللحظة نحن نخوض الحرب بطريقة بربرية أكثر من العرب أنفسهم.» من كتابه «في مستعمرة جزائرية» بروكسل Complexe، 1988، ص 76. وفيما يخص الايقونة المتعلقة بالغزو الفرنسي للجزائر وعلى العكس يذكر الين بيوسو أن الأمر يتعلق أيضا بـ» غزو الصورة» المجيدة : وجوه الحرب، باريس، غليمار 1997، ص 105-108. ايمي سيزار أيضا قدم في نصوصه وصوره دلائل الإدانة في خطابه حول الاستعمار، Présence africaine، 1994، الطبعة الأولى 1955، ص 16-18.

38 أو آليبرتيني ومرجع : «إفريقيا الشمالية في التاريخ»،ليون، باريس، دار نشر Archat، 1937، ص 328.

39 يعد عمل إدوارد سعيد محوريا، أين يعتبر صورة الشرق على أنها «خلق من الغرب» في كتابه «الاستشراق» باريس، Seuil، 1980، والطبعة الأصلية نشرت سنة 1978. وعليه فإن نظام التمثيل الذي يذكره يعتمد على الكليشيهات المعادية للعرب التي أخذها الغرب بجدية، والتي تحتاج إلى «تصحيح» الفكرة حول العالم الإسلامي عن طريق علمائه وشعرائه، لاسيما وأنها مكرسة في المدونة الأدبية والفنية التي قام ادوارد سعيد بتحليلها والتي هي محل تحليلنا في المجال السينمائي.

40 معهد البحث حول العالم العربي-الإسلامي، CNRS، وبالخصوص أعمال فرانسوا شوفلدوني وجان روبرت هانري

41 لقد فكرنا في l'ACHAC وهي (جمعية من أجل المعرفة والتاريخ الخاص بإفريقيا المعاصرة) ومختلف منشوراتها الخاصة بأعضائها (حسب ما ورد في فهرسنا) على الرغم من التكرار والذي يكون أحيانا مبالغا فيه، الأمر الذي دفع الباحثين إلى أخذ في حسابهم بدرجة أكبر الأيقونة كمصدر تاريخي في حد ذاته، حيث أن المخططات الخاصة بالقراءة الأيقونية المقترحة قد تم تصورها، خاصة مع وليام شنيدر في كتابه 1870 An Empire for the Masses. The French Popular Image of Africa- 1900 المنشور بـ 1982 Westport، Londres، Greenwood Press، أوسينمائيا لدى جانفياف نيستيرنكو : «إفريقيا الأخر». كذلك عند ميشال لانيى في كتابه : «جنيريك سنوات الثلاثينات»، 1986 Presses universitaires de Vincennes، ص 127-176.

42 باسكال بلانشار وآخرون، «حدائق الحيوان البشرية : انتقال العنصرية العلمية إلى العنصرية الشعبية والاستعمارية في الغرب»، كذلك نيكولا بانسال وأخرون في حدائق الحيوان البشرية من فينوس هوتنتوت إلى reality shows، باريس، لا ديكوفرت، باريس، 2002، ص 63.

43 «السائح في مهمة رئيسية وهي الذهاب لرؤية ما رآه الآخرون، الذي يتوجب أن يراه، ما هو «مميز» بحيث يدرك إذن أن الذي سيذهب لرؤيته أهم من الذي لم يكتشف بعد.» جيل بوأيش وآخرون في : «الطوارق «المتوحشون» لدى المصرين «المتحضرين» : التدرجات في الأحاسيس الإكزوتكية»، وعند نيكولا بانسيل وآخرون، في كتابه «حدائق الحيوان الإنسانية» مرجع سبق ذكره، ص 150. هذه الإيقونة النمطية نجدها عبر عدة حوامل، بما في ذلك «cinéromans «من خلال قصص تكررت على الشاشة (ممكنا من الاستعانة بالسلسلة الشخصية لجان روبرت هانري، IREMAM، Aix-en Provence).

44 بيتر بلووم، «دمار التسلسل الهرمي للمعرفي في التماثيل تموت أيضا»، ولدى نيكولا بانسيل وآخرون،» حدائق الحيوان الإنسانية»،مرجع سبق ذكره، ص 360.

45 من أجل قراءات مختلفة حول الالتزام ضد الحرب، يمكن قراءة بيار فيدال ناكي وبول تيبو : «المعركة من أجل الاستقلال الجزائري : صدفة كاذبة»، في «أعمال العنف في الجزائر» باريس، منشورات اوجيل جاكوب، 1998، ص 155-176.

46 راول جيراردي : «الفكرة الاستعمارية في فرنسا 1871-1962» باريس، مائدة مستديرة، 1979، الطبعة الأولى 1972، ص 11-12، بالتحديد حول الجزائر، أنظر ص 353-402.

47 المرجع نفسه، P. 375.

48 المرجع نفسه، P. 354.

49 راول جيراردي : الأزمة العسكرية الفرنسية 1945-1962. الجوانب الاجتماعية والأيديولوجية، دفاتر FNSP، العدد رقم 123، 1964 وكذا راول جيراردي في المجتمع العسكري من العام 1815 إلى يومنا هذا، باريس، 1998، Perrin.

50 أنظر جورج كيلي، جنود مفقودين (1964، ترجمت إلى الفرنسية في عام 1967)، مكتوبة على الساخن وأعادت في كثير من الأحيان تحاليل راول جيراردي .

51 بنيامين ستورا، إنعاش الذاكرة في الهجرة الجزائرية (1922–1962). كرونولوجيا، بيليوغرافيا، باريس،Ciema/ أرمتون، 1992، ص. 19. وحول هذا «الترقيع التشريعي» الأكثر قربا من المستعمرات الفرنسية أكثر من فرنسا، انظر جاك توبي وآخرون، تاريخ فرنسا الاستيطانية، 1914–1990، باريس، أرمون كولان، 1990، ص. 19–24.

52 بيار لوبروهون، الغرائبية والسينما، باريس، منشورات ج.سوس، 1945. وهو مرجع أساسي من أجل فهم ما يمكن معرفته حول الدعاية الاستعمارية «جيدة»، الكاتب لا يتردد في معارضة رجل من النيجر إلى أطلانطيس، وكذا الأفلام الوثائقية الجدية الخاصة بالسياحة، كما يتأسف للتوزيع الضعيف للأفلام الدعائية قائلا : «لقد بقينا مصدومين، كل تعليق سيكون عديم الفائدة أمام سوء الفهم والدهشة.» ص 234.

53 كلود فيلو وموريس روبرت باتاي، كاميرات تحت الشمس، الجزائر العاصمة، منشورة على نفقة المؤلف، 1956، ص. 10.

54 نفس المرجع، ص 27

55 بيار بولونجي : السينما الكولونيالية، من أطلانطيس إلى لورانس العرب، باريس، سيغير، 1975.

56 فرانسوا شوفلدوني،» ملاحظات حول السينما الاستعمارية في شمال أفريقيا : ميلاد ووظيفة الرمز؟ «لدى سيلفي دالي «الحرب الثورية، التاريخ والسينما»، باريس، أرمتون / المنشورات السوربون، 1984، ص. 104. خلال الفترة 1896–1945، كما نحيلكم إلى نص يونس دادسي، «حوار الجزائر– سينما»، باريس، على نفقات الكاتب، 1970، ص 16–32.

57 نفس المرجع، ص 104.

58 جوزي باجيزون «الأرض الجزائرية في السينما الفرنسية»، بدفاتر السينما، عدد 76، جويليه 2004، ص 15–22. مكافح ضد» فكرة حقيقية واردة»، (وبالخصوص نزعة التعميم من طرف نيكولا بانسال وبسكال بلانشار)، كما قدم الكاتب أن الجزائر، بالنسبة لصورة الإمبراطورية الفرنسية التي لم يتم تجسيدها إلا بشكل ضيق في السينما (33 من حوالي 4300 فيلم تم إنتاجه سنوات 1920–1962)

59 فرانسوا شوفلدوني :» ملاحظات حول السينما الاستعمارية...» المقال المحدد في ص. 113. لعبد الغني مغربي، «السينما الاستعمارية الروائية، مهيأة بشكل طبيعي، في معظم الأحيان، بحيث يجب أن يتقاطع مع توافق وتوقعات المستعمرين، كما أعرب خصوصا وعبر مشاريعه على السيطرة الدائمة للمستعمر، إذن كانت هذه السينما الاستعمارية ذات ذاكرة وفية انعكست على نحو وثيق وتام على المستعمرة، لكن مشوه إلى حدود السخرية والغرابة الاستعمارية» : الجزائريين في مرآة السينما الاستعمارية، الجزائر، 1982، SNED، ص. 61.

60 المرجع نفسه، P. 9.

61 أرقام ذكرت لدى جان بوفي وآخرون، الإمبريالية على الطريقة الفرنسية، 1914–1960، باريس، لا ديكوفرت، 1986، ص. 225. عموما المستوطنات لا تمثل سوى موضوع ملحق في إنتاج المستجدات حول الحرب العالمية الأولى : أنظر لورون فيراي في أفلام المستجدات، مرجع سبق ذكره، ص. 99.

62 وفي هذا السياق قدمت ساندرين لومار ملاحظتها حول الحرب العالمية الأولى والتي شكلت انقطاعا هاما في معتبرة في كانت فترة انقطاع كبير في تصاعد احتجاجات السكان الأصليون الذين مظاهرة من المواطنين الذين أصبحوا خاضعين بعدما كانوا متوحشين : «التوحش الأليف بالنسبة للدعاية الاستعمارية» لدى نيكولا بانسال وآخرون، حدائق الحيوان الإنسانية، مرجع سبق ذكره، ص 275–283.

63 سجلجول رواى سنة 1960، بأن النصب التذكارية للموتى في سوق أهراس تشكل في مجملها على أن ثلثي الضحايا خلال الحرب العالمية الأولى كانوا من العرب : «يقولون لي مرة أخرى أنهم دفعوا دينا (إكراما لفرنسا) التي شيدت الطرقات والمدارس والمستشفيات. وعليه نطلب منهم أن يوضحوا لنا هل قاموا ببناء الطرق من أجلنا أم من أجلهم، لأنها لا تمثل إلا حاجتهم، في ذلك الوقت كانوا يعتقدون أن الطرق لها قيمة بالنسبة لأولئك الذين يستخدمونها، وأن الله الذي يشفي وأن الموت هو المساواة العادلة، في الحقيقة، لقد ساعدنا على موت الكبار سنا من دون أن نجعلهم يعيشون حياة أفضل.» الحرب الجزائرية»، باريس، جوليار، 1960، ص. 113.

64 بالنسبة لجلبير مينير إن هذه الصور الخاصة بالحرب تختفي بـ : « «أخوية السلاح، وليس بالمواطنة الامبريالية،إذا كانت موجودة، في الواقع، كذلك الاندماج،هل كان موجودا في صفوف القوات القادمة من المستعمرات والمنطوية تحت راية الجيش الفرنسي بالنسبة للمغاربة، في حين تلاعب القادة الفرنسيين في الثقافة المغاربية والتي تضم «الكرامة، التضامن والروح القتالية) لصالح الجيش، فهل كانت دعاية مقصودة أم غير مقصودة؟ في صور المخيلة الاستعمارية الفرنسية خلال ما بين الحربين» وهذا عند كل من باسكال بلانشار وآرمال شاتوليي في كتابهما : «Images et colonies» باريس، Syros/Achac، ص. 43.

65 جان روبرت هانري : «خطاب حول الذات، صور الآخر : بعض الملاحظات حول العلاقة بين النص والصورة في تمثيل الجزائر»، أيضا لدى باسكال بلانشار وآخرون : «نحن والآخر، مشاهد وأنواع» باريس، 1995، Syros/Achac، ص. 64–65.

66 أعود إلى هذا المصطلح لكريستوفر سمبسون في كتابه : Science of Coercion. Communication Research and Psychological Warfare، 1945–1960، Oxford، Oxford، New York، University Press، 1994ويتعلق الأمر هنا بدراسة أساسية من اجل فهم العلاقات بين الدولة، الجيش والأوساط الجامعية والمالية في الولايات المتحدة الأمريكية من أجل وضع سياسة إعلامية في أوقات الحرب البسيكولوجية.

67 باريس، بيف 1969 الطبعة الولى 1950 ص 7 و19 جان ماري دوميناك، دعاية سياسية،

68 في ديدي جيورغاكاكي وجان ميشال وتار (مديرية) «Psycho–politique et formation à la propagande sous Vichy» ديدي جيورغاكاكي، باريس، لارماتون، 2001، ص. 79–111Science des médias. Jalons pour une histoire politique، بالنسبة للمؤلف علوم الدعاية أخذت مكانها بفضل بول كوينتان الذي نظّر لها كثيرا : «هذه المعرفة مهيأة في الأساس من أجل الاستخدامات العملية، وبالخصوص في إيجاد وسيلة تتوافق مع أسرار النظام، ثم مع الثقافة العامة الموجهة لإنتاج

البرهان.» ص 81، ومع ذلك هناك سقطات منتجة في الدعاية الفيشية. جون–ماري دوموناش : الدعاية السياسية، مرجع سبق ذكره، ص 9.

69 جون–ماري دوموناش : الدعاية السياسية، مرجع سبق ذكره، ص 9.

70 سيرج تشاخوتين، Le viol des foules par la propagande politique (1939)، باريس، غاليمار، 1998، الطبعة الأولى 1952. بالنسبة للمؤلف هناك نوعان من الدعاية المختلفة : «الأولى التي تستند إلى الإقناع والمنطق. والثانية عن طريق الإيحاء، وبالتالي تسبب بعد ذلك الخوف، وأثارها الجانبية الايجابية كالإثارة والانفعال» ص 349 وبعبارة أخرى الأول هو بيان سياسي إيجاني، أما الثاني فهو خطر على الديمقراطية : وهي المعادلة ذاتها التي نجدها عند دوموناش وكذلك ايلول : يجب على الديمقراطيات أن تقوم بدعاية ديمقراطية من أجل حماية نفسها، نظريا من الدعاية المضللة.

71 بالنسبة لـELLUL، والدعاية ليست مجرد عمل من أعمال الديكتاتوريات، ولكنها أيضا ضرورية من أجل الديمقراطيات : «يمكننا القول أن الدعاية ضرورية من أجل السلطة ببساطة بسبب انضمام الجماهير إلى المشاركة السياسية» ؛ Propagandes، باريس، Economica 1990، (الطبعة الأولى 1962) ص 140، وللاستزادة ص 137–181

72 موريس ميغري، الحرب النفسية، باريس، 1960 ،PUF، الطبعة الأولى عام 1956، ص. 5–6.

73 المرجع نفسه، ص 27–28.

74 بالنسبة لـفابيس دالميدا فغن نموذج الدعاية الأمريكية التي كان يبث بالخصوص في فرنسا بعد عام 1945 هو في الواقع أكثر حداثة من النماذج المتبعة في أوروبا : «أمركة الدعاية في أوروبا الغربية» القرن العشرين، مجلة التاريخ، العدد 80،ص 5–14.

75 في جانفي 1946 تم إنشاء مصلحة الإعلام بوزارة الدفاع : كما نسجل أيضا إنشاء قسم «الأخبار– الأخلاقية» على مستوى في أركان الجيش (EMAT).

76 ماري كاترين وبول فيتالو : «الحرب والعمل البسيكولوجي في فرنسا (1945–1960)»، رسالة دكتوراه، جامعة باريس الأولى، 2002، المجلد. 1، ص. 54. يتعلق الأمر هنا بعمل أساسي، وهو ما أخذنا منه كمية كبيرة من المعلومات التي تم نشرها في : (La République et son armée face au péril subversif حرب وعمل بسيكولوجي في فرنسا، 1945–1960، باريس، Les Indes galantes، 2005). ولكن الاقتباسات هي من أطروحة الأصلي.

77 المرجع نفسه. ص 57.

78 بيار كونيزا : «تحليل إستراتيجية الإخبار»، كذلك لدى جيرار شالياند : «إقناع الجماهير، حرب نفسية، حرب إعلامية» باريس، روبرت لافون 1992، ص87.

79 انظر مقالنا «لقد رأينا ما كنا نريد أن نراه.» الدعاية الفرنسية عن طريق السينما في حرب الجزائر»، كذلك لدى ايف ديلوي وآخرون : «الجمهورية في دعاية، التعددية السياسية والدعاية : بين الإنكار والطابع المؤسساتي خلال القرن، xix وxxi، باريس، أرمتون 2006، ص. 427–439، ورقة غير منشورة «بين الإعلان والدعاية : المجلات المتخصصة الفرنسية في مجال العلاقات العامة في نهاية

سنوات الخمسينات». مؤتمر جامعة بروكسل الحرة، تاريخ متقاطع مع تقنيات الدعاية والإعلان في أوروبا سنوات 1920 إلى غاية 1960، 27 جانفي 2006.

80 عندلورون جيرفو وبنجمان ستورا يتعلق الأمر بـ «حرب غير متكافئة» لأنه هناك «عدم توافق بين الذين ينتجون الصور والذين يتحصلون عليها» دليل على عدم التكافؤ في الحرب نفسها : ذكر هذا في مقدمة كتابهما الموسوم بـ : «تصوير الحرب الجزائرية «باريس، Marval، 2004، ص8.

81 أرقام ذكرت لدى جان بيفاسي في تجريب حول المعزى السياسي للسينما، المثال الفرنسي في أحداث التحرر ماي سنة 1968، باريس، منشورات Cujas، 1971، ص. 97.

82 عمر كارليي : «أول نوفمبر 1954 في وهران : عمل رمزي، تاريخ هامشي ومفارقات تاريخية» لدى شارل روبرت آجيرون وعمله : «حرب الجزائر والجزائريين 1954–1962» باريس، آرمون كولان، 1997، ص7–26. وانطلاقا من هذه الحالة يشير المؤلف إلى «قوة التفاعل بين التغيير الاجتماعي وديناميكية التخيل» ص. 7. إنها معركة من دلائل المستخدمة.

83 حول هذه الأساليب العنيفة ورمزيتها، أنظر غي بيرفيلي في من اجل تاريخ حول الحرب الجزائرية، مرجع سبق ذكره، ص 143.

84 انظر في هذا الصدد آندري نوشي : «الدعاية والأيديولوجيا في الجزائر : جبهة التحرير الوطني وإنهاء الاستعمار (1954–1955)»، لدى مريم يارنودي : الأيديولوجيا والدعاية في فرنسا، باريس، Picard، 1987، ص 221–236. كذلك القائد عز الدين، الذي أشار إلى «مصلحة الدعاية والإعلام»، إذ كتب ما يلي : «أفضل مساعد لجبهة التحرير الوطني، هو في الواقع وللمفارقة الصحافة الاستعمارية التي كانت تنفذ من دون قصد عمل الدعائي لم نكن نحن قادرين على ضمانه.» في كتابه «يسمو ننا الفلاقة fellaghas «كذلك جان كلود كاريار والقائد عز الدين، كانت الحرب الجزائرية 1954–1962، باريس، Plon 1993،، ص 311.

85 مؤلف مجهول، في مقدمة التقرير الخاص بالسياسة الإعلامية في «الأخبار خلال حرب التحرير، ملفات توثيقية» العدد42، الجزائر العاصمة، وزارة الإعلام، 1984، ص 9. كان خلال مؤتمر الصومام أين وضعت جبهة التحرير الوطني برنامجا حقيقيا، وهو الهيئة الحاكمة مع المجلس الوطني للثورة الجزائرية (CNRA) وجيش التحرير الوطني(ALN) الرسمي.

86 سليمان الشيخ :، الجزائر المسلحة، أو الوقت اليقين، باريس، Economica، 1981، ص. 422. ضمن أعمال «الوفد الخارجي للثورة الجزائرية» منذ 1954 و «مكتب الإعلام لجبهة التحرير الوطني»، ص 417–423.

87 –أنظر محمد قنتاري : Organisation politico–administrative et militaire de la révolution algérienne de 1954 à 1962، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص 93–104، «إن الثورة الجزائرية هي الأولى ضمن حركات التحرر الوطني في العالم الثالث التي أدركت بضرورة وضع ركائز لنظام إخباري ودعائي مرن، مكيف حسب الظروف النضال التي تتطلب باخصوص الوضوح، وكذا العفوية في التحكم بهفوات الخطاب والدعاية المعادية»، ص 93. ومع ذلك، يجب ألا ننسى أن «الجبهة الداخلية» كانت الأقل تركيزا على الصورة، التي كانت كما الرأسمال.

88 —فابريس دالميدا : «تدويل الصور»، لدى لورو جرفرنو وبنجامين ستورا : «فوتوغرافيا حرب الجزائر»، مرجع سبق ذكره، ص 127.

89 ما هي إلا بداية الحرب في الجزائر، بعد ذلك سيأخذ القرار من اجل توسيع عدد المقطعات في الجزائر حيث وصلت اثني عشر (جوان 1956) وخمسة عشر (مارس 1958)، بالإضافة إلى مقاطعتين تمثلان الصحراء (جانفي 1957)

90 في فيفري 1946 أصبح الجهاز العسكري رقم 19 يمثل المقاطعة العسكرية العاشرة، الجزائر تضم أيضا المقاطعة الجوية رقم خمسة وكذا المقاطعة العسكرية رقم أربعة.

91 إلى جانب السينما قامت كل الفنون الأخرى فضلا عن اللغات، بدراسة جادة من قبل السلطات : من أجل تقديم لمحة عن ثراء اشتراكاتها، أنظر : كميل ريسلر : السياسة الثقافية الفرنسية في الجزائر، الأدوات والحدود (1830–1962)، باريس، لارماتان،2004.

92 يمكن العودة إلي هذه أفلام لوميار على مستوى أرشيف المركز الوطني للسينما.

93 يمكننا العودة المفيدة إلى الكاتلوق الخاص بالكليشيهات والأشرطة السينماتوغرافية، الحكومة العامة للجزائر، جانفي 1924، كما كانت توجد أيضا مصلحة سينماتوغرافية في الهند الصينية، والتي أنشئت تحت قيادة ألبرت سارو؛ أنظر أندريه توزي، عمل أثناء الحرب وما بعد الحرب، البعثة السينمائية للحكومة العامة إلى الهند الصينية، مطبعة هاتوا للشرق الأقصى 1919.

94 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 8 ديوان 51، «مذكرة سرية حول المركز الفرنسي للمعلومات السينمائية «23 فيفري 1945، محررة من طرف مجهول (مصلحة الصحافة).

95 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 8 ديوان 51، 1945، «مذكرة مرفوعة إلى الوزير المفوّض حاكم الجزائر» كاتب هذه المراسلة هو على الأرجح السيد أكنين موزع بالجزائر ومدير الفرنسي للمعلومات السينماتوغرافية.

96 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 8 ديوان 51، 1945، محررة من طرف مجهول» ملاحظات حول محاضرة السابع من أفريل المقدمة على مستوى الحكومة العامة للجزائر.

97 هيكلة مطابقة وجدت في تونس خلال الفترة نفسها.

98 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 8 ديوان 51، 23 فيفري 1945، محررة من طرف مجهول (مصلحة الصحافة على مستوى الحكومة العامة للجزائر)، «مذكرة سرية حول المركز الفرنسي للمعلومات السينمائية».

99 أنظر سياستيان دنيس «المجلات الفرنسية للسنيما تجاه الحرب الجزائرية

100 AN F41 2701، تقرير : «السينما الفرنسية لما وراء البحار، المركز الوطني للسينما، سبتمبر، 1951، ص 3.

101 مقابلة مع السيد توش، وهو متعامل مكلف بالرقابة ابتداءا من سنة 1954.

102 سياستيان دنيس : استعارات سينمائية في زمن الاستعمار، مرجع سبق ذكره.

103 ألغي القانون المساعد في فرنسا بتاريخ 31 ديسمبر 1959، لكن تم تمديده بصورة خاصة في الجزائر إلى غاية 31 ديسمبر 1961، كما أنه إلى تم جمع العائدات بلمركز الوطني للسينما في نهاية سنة 1959 : اعتبارا من 1960 أصبحت تصب في الخزينة الجزائرية.

104 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 10 ديوان 36، 5 جويلية 1952، رسالة من الحاكم العام ليونار الى وزير الشؤون الدخلية بدايات الحرب وبطريقة أكثر فأكثر تسجيلا إلى غاية 1962 : أنظر على سبيل المثال فيلم افريك Filmafric رقم 258 مكرر، مارس-أفريل 1962. كذلك حول هذه النقطة أنظر : سيبستيان دوني : المجلات الفرنسية للسينما تجاه الحرب الجزائرية، مقال سبق ذكره.

105 عكست الصحف النقابية في الجزائر الوضع المتدني للمزارعين، والذي كان سابقا مشعا، وذلك منذ بدايات الحرب وبطريقة أكثر فأكثر تسجيلا إلى غاية 1962 : أنظر على سبيل المثال فيلم افريك Filmafric رقم 258 مكرر، مارس-أفريل 1962. كذلك حول هذه النقطة أنظر : سيبستيان دوني : المجلات الفرنسية للسينما تجاه الحرب الجزائرية، مقال سبق ذكره.

106 1H، 2/2560SHD-T موقعة من طرف مجهول، (ب.موراتي).» مصلحة التوزيع السينمائي الجزائري، والفيلماتيك الخاصة به»، مصلحة الإعلام والتوثيق، الحكومة العامة للجزائر، الجزائر s.d (1954-1955) ص 5.

107 10 CAB 154 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 1951، ب.موراتي «ملخص نشاط مصلحة البث السينماتوغرافي».

108 مصطلح تم تداوله اعتبارا فقط من 1956.

109 في هذا الصدد، روى لنا المنتج جورج ديروكليس طرفة تعكس الأجواء آنذاك في الجزائر حيث قال : «كنت لا أزال في تونس، ووددت الذهاب إلى الجزائر على مستوى الأنباء الفرنسية من أجل نسخ الأفلام، فقمت بالاتصال بالسيد(X) الذي كان مكلفا بالسينما على مستوى الحكومة العامة، وقلت له : «أريد أن أنجزا فيلما» (عنوان الفيلم ومخرجه «مزارع الجزائر» جورج كروس) فقال لي : «تعالى لرؤيتي وأحضر معك ملف الميزانية المحتملة للفيلم». فذهبت إليه وبحوزتي ما طلب مني، رد علي قائلا : «ضع 20000 فرنك قديم كمستحقات للسيناريو، وأنا سأكتب السيناريو.» لا علينا قلت لجورج كروساس إن السيد (X) هو الذي سوف يكتب السيناريو.» وبالفعل وقع لنا السيد (X) العقد، ثم بعد ذلك ذهب كروساس لرؤية السيد (X) ولكن هذا الأخير لم يكتب السيناريو فقام كروساس بكتابة السيناريو وإخراج الفيلم، وعندما جاء وقت دفع المستحقات، حررت شيكا وذهبت لرؤية السيد(X) أعطيته الشيك فقبله ولم يقل لي لا، بل صرفه، بعد ذلك قمت بإحضار نسخة من إثبات صرف الشيك من البنك وذهبت لرؤية الحاكم العام، هل تتوقع أنه قام بشيء ما؟ لا شيء، السيد(X) يسمونه السيد 10%، الجميع يعرف ذلك، من خلال كل هذا التحقت بالجزائر».(مقابلة). وعلى ما يبدو أن هذه الممارسة كانت شائعة، حتى في فرنسا.

110 تحت رقم 2154 F41 ،AN : تقرير مجلس الإدارة للأنباء الفرنسية بتاريخ 2 ماي 1947 : «طرح الوضع على مستوى AFN إشكالاً لتعديل كامل و[...] تدابير تم اقتراحها بغية ضبط النفقات الخاصة

بقسم «الوثائقيات في AFN» في ما يخص الإيرادات المحققة والتي هي في جزء كبير منها عبارة عن اشتراكات مالية ممنوحة من طرف الحكومات الفرنسية للبلدان الثلاث (المغرب، تونس، الجزائر)».

111 BIFI، الفريق 11 (06)، 28 أكتوبر 1949.

112 رسالة أخرى مؤرخة سنة 1948 تحذو المعنى ذاته : لقد استوفيت العمل على التعليمات من الحكومة العامة والأفلام هي كما يريد مدير مصلحة الأخبار، أنظر BIFI فريق 23، 29 فيفري 1948 موجهة لمدير مصلحة الأخبار والتوثيق على مستوى الحكومة العامة للجزائر.

113 من بين ما يقارب 300 فيلم قصير أنتج حول الجزائر، نادرا ما تم تعرضها للرقابة، مثلما يمكننا ملاحظته بعد تحليل تقارير لجنة المراقبة بـ(أرشيف المركز الوطني للسينما).

114 تحت رقم BIFI، فريق 23 (3) بتاريخ 18 جانفي 1950، رسالة من الحاكم العام إلى مدير فريق الإنتاج.

115 54381F، ماي 195327 مركز الأرشيف لما وراء البحار/وزارة الدولة للشؤون الجزائرية شركة أفلام منتسوري، توقيع غير مقروء، على مستوى ديوان الحكومة العامة للجزائر، بمصلحة الأخبار والصحافة، هذه الرسالة النادرة المثير للاهتمام لأنه يظهر أن المفوضية الباريسية لـ GGA يمكن أن تتكفل بمشاكل الإنتاج، وليس مشاكل التوزيع فقط..

116 194551 6 جويلية 8 CAB ، مركز الأرشيف لما وراء البحار رسالة من قاي بورلات مدير شركة Afric Film إلى الحاكم العام، المؤلف يستغل الفرصة ليطلب سيارة من الحكومة العامة للجزائر، للذكر أن هذه الشركة تعد من أهم شركات توزيع الإعلانات الخاصة بالأفلام على مستوى إفريقيا الشمالية.

117 BIFI، فريق. هذا الفيلم يبدو أنه لم يتم إخراجه، إلا أن الشركة قد قدمت فيلما حول الملاجئ الاجتماعية..

118 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 10 ديوان 80، نائب المدير لديوان قودارد إلى السيد فاسكاي، فرانكول فيلم.

119 ، 58681Fمركز الأرشيف لما وراء البحار، أرشيف وزارة الدولة للشؤون الجزائرية، مقال من صدى الجزائر موقع أ، س (ألان دي سيريني) 6 نوفمبر 1950،» بفضل الشاشة، من الآن فصاعدا، تبدي الجزائر وجهها الحقيقي».

120 وزارة الشؤون الخارجية تونس، 1944-1955، 489، روجر نايل،» القيم والإمكانيات السينمائية في شمال أفريقيا»، وأعيد طبعه من نشرية االفيدرالية العامة للتجارة والصناعة في تونس، رقم 54، أفريل 1954، ص. 22. كان روجر النيل عقيد من الاستخبارات، موظف من قبل استوديوهات أفريقيا في تونس ثم في الجزائر، حيث كان مسؤولا على العلاقات خاصة مع الإقامة والمفوضية العامة (معلومات مقدمة من قبل جورج دروكلس).

121 85 CAB 11 مركز الأرشيف لما وراء البحار،» ملاحظات حول الدعاية الجزائرية» ص 33، محررة من قبل مجهول، (1954-1955).

122 AN، F41 2227، العلاقات مع وزارات الطيران والبحرية، وكذا التعليم الوطني، ملف «وسائل النقل السينماتوغرافية»، 16 ديسمبر 1944 وزارة الإعلام بوزارة إلى وزارة الطيران (مجهول).

123 حول هذه الجوانب السياسية للدولة فيما يخص السينما، انظر جون–بيار بارتين ماغي «السينما تحت الاستيلاء»، باريس اوليفي اوربان 1989 ص. 259–285.

124 AN، F41 2371، s.d. (بعد 1947)، الاستقلالية (ملف لجنة المراقبة)، «إجراء قانوني يسمح بمنع إنتاج وعرض أي فيلم».

125 ابتداء من هذا التاريخ، فإن عرض أي فيلم قصير لم يعد إلزاميا أو مفروضا، والنسبة المفروضة على المداخيل ألغيت، واستبدلت بأقساط بسيطة ونادرة على النوعية، التي جعلت إنتاج الأفلام الوثائقية أقل جاذبية من وجهة نظر مالية.

126 I/AN، F41 2153 جوزيف–بيارلاني» تقرير معلوماتي أنجز لحساب لجنة الصحافة المكلفة بالتحقيق في الأسئلة المتعلقة بالسينما «ص. s.d 111 (التابعة للجمعية الوطنية ليوم 21 نوفمبر 1952).

127 لمركز التوزيع الفرنسي CDF لديه أيضا قسم الدراسات النفسية حول BCDI ومركز التوزيع الفرنسي انظر كارولين أوليفيي-يانيف في كتابها «حالة الاتصال «مرجع سبق ذكره، ص 66–76. المؤلف يأخذ مذكرة أو تعليمة لمدير المجلس وجهها لمدير (مركز التوزيع الفرنسي) مركز التوزيع الفرنسي يوم 28سبتمبر 1957 : «مهمة مركز التوزيع الفرنسي مركز التوزيع الفرنسي هي البث أو القيام بالبث نحو الخارج، لأهم الأهداف وسياسة الحكومة، المعززة بواسطة بث المعلومة التي تعتمد على الوسائط النفسية مع الدول والأقاليم التي كانت أو لا تزال تحت الولاء الفرنسي، والقتال ضد الدعايات المعادية لفرنسا التي تميز الحقبة الحالية للحروب النفسية، والتي تعرض في الخارج الانجازات الفرنسية في كافة المجالات»، ص 73.

128 راموند أوفروي «التجاوز». العبقرية الديغولية، باريس، منشورات أمبير، فرنسا، 1989، ص 141، حول مركز التوزيع الفرنسي، انظر ص، 130–161.

129 المرجع نفسه، ص 141–142

130 المرجع نفسه، ص 155–156

131 جاك كوب دي فارجاك كان مسؤولا عن المعلومات الخاصة بمخطط قسنطينة في باريس قبل أن يحصل على لقب مدير الإعلام بالمفوضية العامة، الأمر الذي يوضح جليا العلاقات القوية الموجودة بين هياكل الدول.

132 مهمة الربط هذه (أرشيف أو محفوظات مهمة العلاقات للشؤون الخارجية بوزارة الشؤون الخارجية) صدرت عن علاقة مؤقتة جمعت بين وزارة الشؤون الخارجية والوزير المقيم بالجزائر بداية من نوفمبر 1956. في نهاية جوان 1957 تم إنشاء مكتب العلاقات مع الجزائر، في ظل الأمانة العامة لوزارة الشؤون الخارجية داخل المديرية العامة للشؤون السياسية. وهدف «مهمة الإنجليزية «هو إقامة الرابط بين كل من وزارة الشؤون الخارجية، الوزير المقيم، أمانة الدولة لشؤون الجزائريين والمفوضية العامة للجزائر / المفوضية الجزائر من أجل مركزة المعلومات، إرسالها إلى المراكز وتحليل استقبال القضية الجزائرية في الخارج.

133 مقابلة

134 AN، F41 2152، 7 سبتمبر 1948، بوشون المستشار التقني بوزارة الإعلام، بج.ب.هيرغوز، رئيس مكتب وزير فرنسا لما وراء البحار.

135 ومركز الأرشيف المعاصر، المركز الوطني للسينما ، 19760009، 1510 انظر على سبيل المثال حالة فيلم «مدارس للجزائر»، أخرج «بطلب من السيد ماير».

136 انظر تحديدا AN، F41 2154/، 2156، 2158.

137 SHD–T، 1H 2515، 3 أفريل 1956، الوزير المقيم بالجزائر(العقيد دوكورنو، رئيس الأركان) إلى الجنرال رئيس دائرة الإجراءات النفسية.

138 AN، F41 2701، 17 جانفي 1945، «مدير المكتب » (دون الشك في المعلومة)، «مذكرة أو تعليمة للسيد بانلافي».

139 AN، F41 2701، تقرير المحاضرة، «إفريقيا الشمالية»، 16 و17 سبتمبر 1946، ص 6 حضر هذا الاجتماع الهام وكيل وزارة الدولة لشؤون الرئاسة، المكلف بالإعلام، وزير الخارجية، وزير الداخلية، الحاكم العام للجزائر، مديريات كل من السينما، الصحافة والإذاعة الجزائرية، التونسية والمغربية، وأيضا مديرية الإعلام في مصر.

140 AN، F41 2701، نفس المرجع، ص. 10.

141 روجير نايل، «القيم والإمكانيات السينمائية لشمال إفريقيا»، مقال سبق ذكره، ص18.

142 AN، F41 2375، 4 نوفمبر 1952، Léger، رئيس أركان وزير الدولة إلى رئيس مجلس الإدارة.

143 أنظر سيباستيان دوني «السينما والعروبة في الجزائر مابين 1945–1962»، الحرب العالمية والنزاعات الحالية، رقم 226، أفريل 2007، ص. 37–51.

144 بالإضافة إلى هذا، هناك دراسة قدمت بخصوص هذا الإنتاج، مقابل الأفلام الجزائرية، أنظر سيسيل تايسن «الوثائق الكولونيالية حول شمال إفريقيا ما بين 1946-1955»، مقال مختار.

145 وهذا الحال تحديدا في تونس، أين الاستثمارات كانت ضئيلة، أنظر سيسيل تايسن، مقال مذكور، الجزء الأول، ص. 51.

146 وزارة الشؤون الخارجية، المغرب 44-55، 250، 13 مارس 1945، «مذكرة بشأن تنظيم الإنتاج السينمائي في المغرب» مارسال تيسيار.

147 وزارة الشؤون الخارجية، تونس 44-55، 489، 19 جوان 1950، تعليمة داخلية مجهولة بالإقامة العامة في تونس، «مشكل الفيلم العربي».

148 مثل ما يذكر عبد القادر بن علي، تنظيم الجزائر المحميات يختلف حتى في الأفلام الرواية : «إذا كان الفضاء الجزائري تحول بواسطة الأفلام الروائية إلى إقليم صحراوي أو مهجور أين يتمثل الحضور أو التواجد الوحيد هو للمستحود (المستعمر)، المغرب كان حاضرا من خلال مؤسساته وسكانه ذوي الجنسيات المختلفة، وبهندسته القديمة وثقافته»، «La médiévalisation للفضاء المغربي : ذاكرة منشطة، تاريخية ملغاة»، في باسكال بلانشار وآخرون (محرر)، الآخر ونحن، مرجع سابق، المرجع نفسه ص 181. كما أن تمثيل الجزائر في الأفلام الوثائقية كان بعيدا جدا عن التصور الاستعماري،

لذلك يمكن وضع هذا التمثيل المنفرد مقابل السياسة المغربية للووتي، الذي طوّر أو شرح (على عكس ما كان يحدث في الجزائر) العناصر الثقافية التقليدية للمجتمع المسلم، وهو ما يتجلى في عملية إخراج «vieux Maroc» «المغرب القديم «لدانيال ريفي، لووتي ومؤسسات الحماية الفرنسية في المغرب 1912-1925، أرمتون 1996 الجزء 2، ص 121-153.

149 على العكس من الحالة التي فصل فيها فريديريك دولمال، «ملاحظات حول تمويل السينما الاستعمارية في فرنسا : على سبيل المثال فيلم» حياة أجمل «(كلود فيرمورال 1954)»، 1895، رقم 15 ديسمبر 1993 ص 65-73.

150 عطش الرجال والترفيه خاصة حول دور القرض الوطني، أنظر (Laurent Creton (dir.)، التاريخ الاقتصادي للسينما الفرنسية. الانتاج والتمويل، 1940-1959، باريس، منشورات CNRS، 2004، ص، 28-32 من أجل Creton، «القاسم المشترك للوضعيات التي تتدخل فيها الدولة هو المرجع للفائدة الوطنية»، وعليه فإن القرض الوطني هو إذن «وسيلة من وسائل تدخل الدولة» (ص. 30).

151 انظر ، 58681F مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الدولة للشؤون الجزائرية

152 أنظر سيبستيان دوني، «عرض الأفلام الوثائقية حول الجزائر الاستعمارية»، مقال ذكر سابقا، جزء من المقال يركز على التناقض في عرض الأفلام الروائية الاستعمارية لفترة ما قبل الحرب، في حين لم تخرج الأفلام القصيرة إلى القاعات.

153 بالنسبة لعمر كارلير، «هنا أيضا يسود كل من التمييز والاختلاف : سهرات أوروبية وفترات صباحية عربية، أفلام أوروبية ومصرية. لأنه إذا كانت الأفلام المصرية لا يشاهدها سوى المسلمون واليهود، فإن الأفلام الأوروبية يتبعها بشكل أكبر السكان الأصليون. ومع ذلك، وبالنظر إلى انسجام المراكز التي تزداد كثافة أكثر فأكثر، فإن ترابط الشباب المسلم وهو أساس الطبقات الاجتماعية الأكثر شعبية كان ضعيفا»، بين الأمة والجهاد، قصة اجتماعية للأصوليين الجزائريين أو المتطرفين، باريس، صحافة الـ FNSP، 1995، ص. 45-46. بالنسبة للكاتب فإنه نتيجة اللاعدالة ولدت رغبة الشباب المسلم في كسر النظام الكولونيالي.

154 مركز الأرشيف لما وراء البحار 11، ديوان 85،ملاحظة مجهولة حول عرض الفيلم العربي في الجزائر، s.d غير مؤرخ (حوالي سنة 1954 أو 1955).

155 مركز الأرشيف لما وراء البحار11، ديوان 85، غير مؤرخ (بعد 1954)، مذكرة مجهولة حول «الفيلم العربي».

156 في مقال حول «السينما الفرنسية لما وراء البحار» المنشور من طرف المركز الوطني للسينما معلومات Info (رقم 28-29، سبتمبر-أكتوبر112)، بقسم «السينما الاستعمارية» من فصل حول الجزائر، نذكر : «إنتاج : لا شيء».

157 أنشأ سنة 1953 في فرنسا ولكن في عام 1954 فقط أنشأ في الجزائر، صندوق تطوير الصناعة السينماتوغرافية أجل إلى غاية نهاية الحرب، هذه الضريبة على سعر التذاكر سمحت عمليا بتمويل دعاية الحكومة العامة للجزائر محاربة أو مواجهة ترسيخ العروبة le panarabisme عن طريق السينما، انظر خصوصا مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الدولة للشؤون الجزائرية ، 82681F.

158 ومركز الأرشيف المعاصر مركز الأرشيف المعاصر ، 19890538، 905، 6 أوت 1959، الأمانة العامة للشؤون الجزائريين (مايير) إلى مدير عام المركز الوطني للسينما. القرار المالي لـ بول دولوفريير بتاريخ الـ 5 أوت.

159 ومركز الأرشيف المعاصر ، 19890538، 941، صفقة الـ 25 أوت 1961، المركز الوطني للسينما Grospierre / إلى المفوضية الجزائر.

160 المركز الوطني للسينما، لجنة تصنيف الأعمال السينيماتوغرافية، ملف «هذا ليوم غد»، مراسلة المركز الوطني للسينما، 16 جويلية 1960، تأشيرة ممنوحة يوم 30 أوت.

161 أنظر على سبيل المثال حالة إنه الوقت، هذا ليوم غد والعنيدان، صفقة المركز الوطني للسينما كاستيلا / من أجل الأمانة العامة للشؤون الجزائريين، 25 مارس 1960، بقيمة إجمالية بلغت 150000 فرنسية NF (إجمالي تقديرات الأفلام الثلاث)، مركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 909.

162 حول دور بشطارزي، الملقب بـ «موليير العرب»، أنظر نادية بوزار-قصباجي، الظهور الفني الجزائري في القرن الـ 20، الجزائر، مكتب المنشورات الجامعية، 1988، ص 27-36.

163 في مذكراته بشطارزي الذي عمل كثير لصالح فرنسا من خلال هذه الأفلام يميل الى تقلص هذا الدور وتضخيم ذلك المتعلق بعامل FLN في باريس، مذكرات ج 3، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، تحديدا ص، 329-362. الممثل قدم تحديدا سياسته الخاصة التي تتوافق في جميع النقاط مع السياسة الفرنسية : «بتتبع نشاطي وعلى وجه التحديد عملية إخراج الأفلام وكذا دبلجتها، الترجمة واقتباس الأعمال الإذاعية، وكانت رغبتي تكمن في توجيه هذه الأفلام الجزائرية باتجاه الجزائر المستقلة، ولهذا تمكنت من إقناع المنتجين.بمحو التسجيلات باللغة الفرنسية واستبدالها بأخرى بالعربية على كل العنوانين أو العلامات وأبواب الإدارات العامة في الجزائر» ص. 352.

164 كاتب سيناريو أفلام مثل لياليهم الأخيرة لـجاك لاكومب، 1953 أو مهزلة في مهزلة في شونزيليزي Scandale aux Champs–Élysées، لـروجي بلان، 1948، وفي عام 1959، رصيف نقطة اليوم Quai du point du jour لـجان فوراز Jean Faurez، كاتب آخر «منزل».

165 نقد المعركة، سيناريست الأفلام Maigret tend un piège وMaigret et l'affaire Sant–Fiacre (Delannoy، 1958) بالنسبة للإثنين)، وكذلك مخرج فيلم وثائقي قصير، سفر الموناليزا، 1960.

166 تم تمويل ثلثي الفيلم من طرف MAA (100000 فرنك) من إجمالي الميزانية التقديرية المقدرة بـ 154507؛ CAC 955،19890538، كما شهد الفيلم فيما بعد وفي سنة 1956 عملية بيع الحقوق غير التجارية من طرف المعهد البيداغوجي الوطني.

167 مركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 945، دورو كلس الى المدير العام للمركز الوطني للسينما : «وهي الأسباب التي أخرت إنهاء أو إكمال هذا الإنتاج شكلت للأسف أساس الإعلام منذ أشهر، كما تعرفون، هذا الفيلم اقتضى سلسلة عديدة أو الكثير من حلقات الريبورتاج أو مقاطع التصوير في الطرقات وكان غريبا أننا استطعنا إستكمالها : إضرابات، توقفان عن العمل، انقطاع التيار الكهربائي، اللاأمن كلها عوامل قاومت بشكل كبير أو عرقلت بشدة تطبيق مخطط عملنا».

168 فيما يخص كل العوامل المتعلقة بهذا الفيلم، أنظر SHD–T 2/25151H، وعلى وجه الخصوص المراسلات أو بريد أكتوبر 1961 التي تمت ما بين استوديو Africa والمكتب الثالث لـ EMI. مشاركة مدفوعة الأجر ومخططة في مارس 1963، كما أخذ المركز الوطني للسينما ضمن فواتير الفيلم القيم الخاصة بالجيش (2 704 فرنك)، تطبيقا لطلب مصلحة الإعلام والدراسة والسينماتغرافية للجيوش SIECA، «في ظل المزايا العسكرية منحت للنظر في سبتمبر 1961»، المركز الوطني للسينما، 19760009، 1396، 28 مارس 1963، المركز الوطني للسينما بـ Studios Africa.

169 1H ،SHD–T2/2515، 4 أكتوبر 1961، طلب مدير الإنتاج ف.شميت إلى المكتب الثالث. جورج دوروكل يتذكر أن الجيش قام بإعارتهم الشاحنات العسكرية التي كانت حاضرة في المقطع الأخير أو السلسلة الأخيرة.

170 المركز الوطني للسينما، لجنة تصنيف الأعمال السينيماتوغرافية، ملف» Match de catch«، 21 فيفري 1963، رسالة من المركز الوطني للسينما لأفلام Pléiade، لكن الاستغلال في فرنسا، مع تأشيرة ممنوحة يوم 23 أكتوبر سنة 1962، وقد تراجعت أو تحولت–إذا وقعت.

171 يمكن تسجيل أن جورج دوروكل على عكس بعض زملائه، هو واحد من النادرين الذين تعاملوا مع تقنيين أو فنيين ومع ممثلين غر محترفين في الغالب، وظفوا أو تمّ التعاقد معهم على الفور.

172 قام Blue بإخراج الكثير من الأفلام الوثائقية في الولايات المتحدة الأمريكية، وأصبح بوفيسور بجامعة Rice.

173 دوروكل : «كنت أرى Tessonneau] مدير IDHEC [في وقت سابق قبل نهاية الموسم وقلت له «أنا بحاجة أكثر هذه السنة إلى مخرجيْن أو ثلاث»، كنا نتصفح القوائم، ثم يمكنني القول أن الفرنسيين لم يكونوا متحمسين للمجيء إلى هناك، لم يريدوا المجيء، حصلت على مخرجين من سويسرا، هولاندا، بلجيكا، أمريكا...وكان Blue مهتما، لماذا ؟، لست أدري».

174 المركز الوطني للسينما، لجنة تصنيف الأعمال السينيماتوغرافية، ملف «أشجار زيتون العدالة».

175 هذا العالم، أقل أهمية في عملية إنتاج الأفلام القصيرة بسبب صغر الفاتورة المنتظرة، تزن ثقيلا في إنتاج الأفلام الطويلة، ففي هذا القالب se plaint في الواقع دوروكلس : «أتأسف لأن المفوضية العامة اشترطت لمصلحتها الخاصة نسبة 3 % من فواتير الفيلم، وهذا ما يؤدي إلى مضاعفة النسبة المئوية التي يحولها المنتجون إلى الدولة، لتعويض التسبيقات على الفواتير التي تلقونها»، ومركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 1945، 25 نوفمبر 1961، دورركلس الى المركز الوطني للسينما / العقود والصفقات أو الاتفاقات.

176 ومركز الأرشيف المعاصر 19890538، 945، 31 أوت 1961، (Sicurani) المفوضية الجزائر مدير الشؤون السياسية والإعلام) إلى المدير العام للمركز الوطني للسينما).

177 85% من التقديرات الأولية، منها مبلغ 200000 فرنك يمنح من طرف المفوضية الجزائر، والباقي من قبل وزارة الدولة للشؤون الجزائرية، والذي يدفع عمليا باقي التسبيق على الفاتورة لصالح المركز الوطني للسينما، مركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 945، الصفقة والموافقات.

178 في مجلة «مرآة السينما» النقد صارم : «شخص يدعى جان بيليغلري ممكن من إخراج، عن طريق مسابقة لمخرج أمريكي وبضغط من المصلحة النفسية للحكومة العامة لـ «الجزائر الفرنسية «(وبالتالي، مصالح G.–G تركت الملف والأدلة !)، Les oliviers de la justice، فيلم نيوكلونيالي (الاستعمار الجديد) والذي أثار ضجة كبيرة في مهرجان «كان «Cannes، وممكن من حصد العديد من الانتقادات الفرنسية، حتى من اليسار ! لكن الاستعمار الجديد، حتى وإن كان جد مموه، قلمّا لفت انتباه الجزائريين : كانت فرصة أو ضربة حظ !»، رقم 4، جانفي-مارس 1963، ص 11.

179 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 8 ديوان51، 2 نوفمبر 1945، برقية من مدير ديوان الحكومة العامة للجزائر (Alduy إلى المديرية العامة للسينما.

180 مركز الأرشيف لما وراء البحار، ديوان 51، 1946) .s.d)من طرف مجهول «مذكرة إلى نائب سكرتير الدولة للإعلام، السينما» : «عند إعداد ميزانية سنة 1946 تفضل وزير الإعلام بتقديم مبلغ مقدر بـ 3 ملايين فرنك موجه لمساعدة الحكومة العامة لدعم الأفلام الوثائقية حول الجزائر[...] السيد نائب سكرتير الدولة للإعلام تكرم بإعطاء 300000 فرنك إلى الحكومة العامة من أجل إخراج فيلم وثائقي دعائي حول الجزائر من دون أن يحدد أي وثائقي هو ولذلك فإن الحاكم العام يعتقد أن نائب سكرتير الدولة يريد أن يوجه هذا الدعم للوثائقي الموسوم بـ 600 متر فوق منطقة القبائل وهو الوثائقي الذي اقترحت إخراجه الأنبا الفرنسية [...] كما وجه الحاكم العام مرة أخرى انتباه السيد نائب سكرتير الدولة للإعلام خول هذه النقطة، بحيث سيكون سعيدا بالمنحة الثانية والخاصة بـ 675000 فرنك توافقون عليها للجزائر من أجل إخراج فيلم دعائي حول التقدم الجزائري الفيلم سيكون من إخراج MM، لافونت وبول.»

181 هذا لا يمنع أن نوعية الأفلام وجودتها هي في الغالب متوسطة جدا، مثلما لوحظ لدى كل من بتاي وفيولوت في كاميرا تحت الشمس سنة 1956 : «من الواضح أن شمال إفريقيا قد عانت من الدعاية الفارغة التي أثرت طويلا في السينما الفرنسية : الغياب التام لأي أثر لمدرسة وثائقية». ص 189.

182 بتاي وفيولوت يقدران ذلك في كتابهما بحوالي 70 (مرجع سبق ذكره، ص 209)، محاسبة جديدة (وبلا شك شكلية)، تسمح بالتالي بمراجعة هذا الرقم على نطاق واسع وعالي (يتم تأكيد هذا أيضا في أعمال فرانسوا شفالدوني).

183 في عام 1865، كان قد قال نابليون الثالث : «عندما تكون هناك خمسة وثلاثين عاما، تكون فرنسا قد وضعت أقدامها على الأرض الأفريقية، أنه لم يأت لتدمير جنسية الناس، ولكن على العكس ذلك لتحرير هذا الشعب من الاضطهاد العتيق.» منقول عن شارل–روبرت أقرون،» الجزائر جزائرية» من نابليون الثالث إلى ديغول، باريس، سيندباد، 1980، ص 11.

184 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الدولة للشؤون الجزائرية، 58681F 4 أكتوبر 1950، الحاكم العام إلى المدير العام لـ المركز الوطني للسينما.

185 1H ،SHD–T2560/2، «مصلحة البث السينماتوغرافي بالجزائر، الفلماتيك الخاصة بها...» مصلحة الإعلام والتوثيق، الحكومة العامة للجزائر، الجزائر العاصمة، (1954–55).

186 مشاكل التشغيل مرتبطة في النهاية مع ثمن شراء الحقوق التجارية للفيلم القصير، والتي تعتبر غالية جدا.

187 إن نظام عام 1947، إذا لم يغير إلا القليل من سير العمل العام في الجزائر، فإنه انشأ «البرلمان الجزائري» لكي يحل محل «المفوضيات المالية» القديمة، لكن من بين 120 عضو من البرلمان نجد فقط 60 يعدون «كمواطنين ذو نظام محلي» بحيث لا تمثل المساواة في الحقوق بين المواطنين خاصة وأن 90٪ من السكان مسلمين، تم حل البرلمان الجزائري في 12 أبريل 1956، واستمر الوضع على غاية فيفري 1958 أين تم تعين le collège unique (مع «القانون الإطاري»).

188 أثار محفوظ قداش قضية القمع الشرس للقوميين ما بين أعوام 1948 و1953، مع 393 حكم عليهم بالإعدام (لم ينفذ)، وأكثر من 400 حكم عليهم بالأشغال الشاقة (64 منهم على قيد الحياة)، كذلك زيادة كبيرة في العنف الذي تمارسه الشرطة، الأمر الذي صعد من إرادة الوطنيين ؛ «الجيش والوطنيين الجزائريين» لدى شارت اقرون، طرق الاستعمار للإمبراطورية الاستعمارية الفرنسية، باريس، CNRS، 1986، ص. 395.

189 فاطمة الزهراء قشي : «الصحافة الجزائرية والإتحاد الفرنسي»، لدى شارل-روبرت أقرون، طرق الاستعمار، مرجع سبق ذكره، ص 385.

190 خلال هذه الفترة الثانية، وليس من قبيل الصدفة أن يسجل يونس دادسي إخراج فلين للجزائري : «طاهر حناش، كنا في قسنطينة متوغلين نحو الصحراء، في تصوير فلمين قصيرين تعليميين، نعرف أنه لا ينبغي أن نهمل كثيرا الإنتاجات المسموحة من قبل السلطات الاستعمارية» حوار الجزائر-سينما، مرجع سبق ذكره، ص 37، يرى المؤلف أن الطابع الاجتماعي لهذه الأفلام المنتجة في الجزائر على الرغم من تأثيرات الواعية الجديدة الايطالية لكن أيضا هو شكل من أشكال «غوغانية الباطنية. «من قبل الحكومة العامة للجزائر والتي تشجع الإنتاج المحلي تحت المراقبة، ومع ذلك، غالبا ما تكون الإنتاجات لصالح الشركات الباريسية في أسلوب يعتمد على الواقعية الجديدة نوعا ما.

191 انظر ريني بريدال، السينما الفرنسية منذ عام 1945، باريس، ناثان، 1991، ص. 107–108. «مجموعة الثلاثين» جاءت كرد فعل لهذا التعديل التشريعي الذي لا يلزم عرض الأفلام القصيرة، وإنما فقط الأفلام ذات «نوعية» وهي رؤية متاحة نظريا لـ المركز الوطني للسينما.

192 ومركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 917. لا توجد معلومات حول النسخة الأولى من الفيلم (بداية عام 1957، ومع ذلك، يمكننا أن نرى نسخة مؤسسة التصال والسمعي البصري الخاص بوزارة الدفاع، الجزائر وضميرنا) وبالمقابل النسخة الثانية معدلة في نهاية سنة 1957، وتم دفع تكاليفها من طرف مركز التوزيع الفرنسي من «أموال خاصة».

193 أنظر سيباستيان دينيس، «نشر الأفلام الوثائقية الخاصة بالجزائر الكولونيالية» مقال سبق ذكره.

194 هذه الأفلام هي أساسا من شركة Cinétest مع أفلام جان لوديك وكارلوس فيلاديو بشكل خاص.

195 مع مشاركة قوية لاستوديوهات أفريقيا والمصلحة السينماتوغرافية للجيش/ المؤسسة السينماتوغرافية للجيش في هذه الأفلام.

196 المركز الوطني للسينما، لجنة التصنيف للأعمال السينمائية ملف «الأميرة الصامتة»، 21 فيفري 1963، من المركز الوطني للسينما إلى استوديوهات أفريقيا.

197 لا نجد أي أثر في خزائن الحكومة العامة للجزائر ولا لدى وزارة الدولة للشؤون الجزائرية على مستوى مركز الأرشيف لما وراء البحار، على سبيل المثال فيلم «صياد يحكي» أنتج لحساب المفوضية الجزائر، الصفقة لم يتم مرورها على المركز الوطني للسينما ؛ ومركز الأرشيف المعاصر ، 19890538، 966. كذلك الأمر مع عدد من أفلام جيمس بلو : «لقد قمنا بعقد الصفقة مع المفوضية العامة للحكومة في الجزائر، وبعد ذلك ضاعت نسخ هذا العقد أثناء أحداث الجزائر، وهو ما جعلنا نوقع عقدا جديدا مبرم بين الدولة SAPSA بتاريخ 1 أفريل 1963 ومسجل على مستوى RPC «؛ ومركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 940، 14 فبراير 1963 arrangement المركز الوطني للسينما /Pléiade/SAPSA

198 المركز الوطني للسينما، لجنة التصنيف للأعمال السينمائية «الصحراء، حظ مشترك،» 6 ديسمبر 1957، فيليب بروني(إنتاج الغرب) إلى المدير العام لـ المركز الوطني للسينما. في الواقع، تم منح تأشيرة في 10 ديسمبر.

199 ومركز الأرشيف المعاصر، 19760009، 1494، 3 مجلدات.

200 ومركز الأرشيف المعاصر، 19890538، المواد 896–969.

201 كل هذه الأفلام لم تعرض، البعض منها قام بتغير العنوان، هي أيضا لم يخرج، وبعض غيرت العنوان. من جانب أخر لا يتعلق الأمر ومن دون شك بتمام هذه الأفلام التي ساعدت الدولة في إنجازها.

202 ومركز الأرشيف المعاصر ومركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 940، 22 جويليه 1965، رسالة من المدير العام لـ المركز الوطني للسينما فيما يتعلق بالدعوى المرفوعة ضد المنتجين.

203 ومركز الأرشيف المعاصر ، 19890538، 956.

204 ومع ذلك عندما يغطي المدعي العام هذه الحصة من جيبه، فإنه يسددها بطريقة الأولوية على إيرادات هذا الفيلم؛ وبالتالي فالدولة تمس فيما بعد، بطريقة عامة 70% من الإيرادات.

205 ومركز الأرشيف المعاصر 19890538، 951، 15 ديسمبر 1960، المفوضية العامة للجزائر (ماكس لاموش، مراقب مالي) إلى المدير العام لـ المركز الوطني للسينما.

206 ومركز الأرشيف المعاصر ، 19890538، 951، 21 ديسمبر 1960، المدير العام لـ المركز الوطني للسينما إلى المفوضية العامة للجزائر (سينما/ بوشات).

207 اليوم، حتى وإن كانت حصة المنتج نزلت إلى 5%، إلا أن تضخيم الميزانية التقديرية يبقى في المعدل من أجل تفادي صرف المبالغ.

208 وزارة الشؤون الخارجية، تونس، 44–55، 489، 12 مارس 1955 مذكرة مجهولة من مكتب الإعلام والبث التابع لمديرية العلاقات الثقافية.

209 المركز الوطني للسينما، مركز الأرشيف المعاصر19760009، 1461، رسالة مؤرخة في 3 أكتوبر 1960، بلا مصدر (من المحتمل الأمانة العامة للشؤون الجزائريين)

210 بتكلفة 2.4 و30.4 مليون فرنك على التوالي، مدفوعة من طرف مركز التوزيع الفرنسي وبموافقة SDECE، والتي تم اعتمادها أيضا وبشكل مباشر من رئاسة المجلس؛ ومركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 918 كما يجب أن نعلم أن هذه العمليات (عشرة ملايين فرنسي على سبيل المثال) ليست الإنتاج الذي يستحق أكثر من (5.2 مليون فرنك) لكن سحب النسخ المقدر بـ(11.6 مليون فرنك) أين أخذت الطبعات الأجنبية عنوانا مختلفاً وهو «مفاجآت التاريخ» بحوالي (7.5 مليون فرنك).

211 العلاقات العامة المنتقاة، رقم 59، بتاريخ 28 فيفري 1961، «سينيتاست تصور في الجزائر» ورقة إعلانية خارج النص مرفوقة بصور، وكذا العدد رقم 62، بتاريخ 25 1961، ص 773، بطاقات تقنية.

212 جورج دروكلس : «عندما قمت بالفيلم الخاص بالاستفتاء، كنت فخور جدا لأن جريدة «اكسبرس» قالت أنه من بين كافة الأفلام يوجد فقط واحد نزيه، إنه فيلمي، لا احد ممن يعملون عندي أراد إخراج هذه الأفلام، لأنها تعد التزاما سياسيا، كان هذا في ذلك الوقت، وبالتالي أخذت ذلك على عاتقي.» (مقابلة)

213 1H، 1270SHD−T أكتوبر 1961، ملف العقيد فيلا (مدير الديوان) سري للغاية «بشأن طلب خاص بمشاركة الجيش في فيلم من إخراج السيد دروكلس»

214 دروكلس عمل بقوة في تونس، المغرب ثم الجزائر

215 IGAME هم «المفتشين العامين للمهمة غير العادية»، والذين سيضعون أيديهم على الإدارة المدنية الجزائرية، IGAMIES هم الدوائر الخاصة بـ IGAME.

216 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 15 ديوان 148، من طرف مجهول (مديرية الإعلام).

217 مشهد مسرحي قصير لا يتجاوز بضع دقائق الغرض منه الترفيه بتقديم المزاح والمواقف الهزلية.

218 ، 15 CAB 120، s.d مركز الأرشيف لما وراء البحار، من طرف مجهول المفوضية العامة للجزائر، كتيب «كلمات سي ميمون» مجلة مصورة، هذا الفيلم هو جزء من مجموع سبق ذكره.

219 1H، 2/2535SHD−T «حالة الأفلام المعروضة والأقراص التي بثت من 1 أفريل إلى 30 جوان 1961 من قبل مؤسسات التوزيع والإنتاج رقم 2».

220 أنظر بالخصوص فريق البحث الخاص بروجر أودين،» السينما الوثائقية ومجموعة الثلاثين». ل روجر اودين «العصر الذهبي للوثائقي، أوروبا : سنوات الخمسينات، فرنسا، ألمانيا، اسبانيا، إيطاليا، المجلد ان باريس، لارماتان، 1988، ص19−52 (وبالخصوص ص 28−38).

221 حول مجمل مساره، أنظر كريم قياطي، بانوراما حول مسار فريد أورين، مذكرة دبلوم الدراسات، جامعة باريس 1، جوان 1996، علاقات المنتجين مع الجزائر للأسف لم تتم معالجتها.

222 حتى على مستوى الأرشيف الخاص بهذه الشركات

223 المركز الوطني للسينما، لجنة التصنيف للأعمال السينمائية ملف «سفينة على التلة»، 1 جويلية 1959، من المركز الوطني للسينما إلى أرمور فيلم.

224 وزارة الشؤون الخارجية، صحافة وإعلام، 339، 16 نوفمبر 1961، مذكرة لـ روجر فايرس.

225 الإحصاء ليس نهائيا أو لم يحدد بعد في INA، لكن وإلى غاية اليوم 143 جريدة تم العثور عليها، أرقام ماري بسي مكتبية بـ INA، خططت سنة 2003 لمضاعفة الأرقام من أجل الحصول على تقدير للإنتاج الجزائري «للأنباء الفرنسية».

226 Grant Morrison، أوهام العظمة Illusions of Grandeur، أسطورة المستعمرة الفرنسية في شريط الأخبار الفرنسية The French Colonial Myth in French Newsreels، أطروحة ماجستير في الآداب، جامعة ملبورن 1986، Melbourne، ص 162..

227 مركز الأرشيف لما وراء البحار، CAB 8 92، 17 ماي 1945، Aknin مدير الفرنسي للمعلومات السينماتوغرافية بالعاصمة إلى الحاكم العام شاتنيو.

228 مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاص بوزارة الدفاع، 14 ،ACT715–17 ماي 1945، صور مصورة أو مأخوذة في Kerrata، Périgotville، وChevreul.

229 بقدر ما تنتج أخبارا محددة أو خاصة لتونس والمغرب، ولكن ليس الأمر ذاته بالنسبة للجزائر.

230 بالنسبة للرقم الكثير من المواضيع الجزائرية الهامة في جريدة Éclair، يجب الإشارة إلى أن العديد من المواضيع صورت ولكن لم تستعمل، (39 ما بين 1946 و1953)، وهو أمر يبدو غريبا لأنه من النادر في الصحافة تصوير في الغالب صورا لا يتم عرضها في النهاية، والسبب ربما لأن هذه الشركة في الواقع كانت الوحيدة المنتجة وصاحبة أو مالكة مختبر لمعالجة الأفلام، وهو ما دفع الدولة إلى الالتزام بمساعدتها ماليا من أجل معالجة فعالة للمعلومة.

231 مع أن الدولة تملك قسما من رأس مال الشركة، من خلال وكالة هافاس التي وجدت الدولة نفسها المساهم الأكبر فيها سنة 1944، أنظر فيليب أموري التجربتين الأولتين لـ «وزير إعلام «Les deux premières expériences d'un «ministère de l'information»، باريس، 1969، LGDJ، ص 490-497.

232 أخذت هذه الحسابات من القوائم المقدمة من قبل محفوظات Gaumont، التي تحمل أيضا صناديق أو أرشيف Éclair.

233 أنجزت هذه الدراسة قبل جمع صناديق أو محتويات محفوظات باتي وGaumont، الأمر متروك مرة أخرى لتحليل مواضيع باتي من قبل عبد الرزاق هلال، الذي أشار إلى أن الأخبار تتبعت عن كثب الفواصل التاريخية من أجل نشر أفضل لأكاذيب الدولة حول الجزائر، ما بين 1945 و1956، السياسة المسيطرة على الجيش، في حين الجماهير الجزائرية تعمل سلميا من أجل فرنسا، الأوروبيون الغائبين، بين 1956 و1958، يشير إلى صعود الجيش على حساب السياسات، مع معركة الجزائر على وجه الخصوص، في حين أن الجماهير الجزائرية تقدم على ما يبدو الدعم للسياسات، وأن الأوروبيين يستقبلون المجندين les appelés et rappelés المجندين، أخيرا بين 1958 و1962، يشير إلى عودة سيطرة السياسة على الجيش أو استيلاء السياسة على الجيش وبداية الظهور التدريجي لقضية الجزائر جزائرية، فيما كان يشار إلى الأوروبيين أو يطلق عليهم «المتطرفين «قبل إظهار خروجهم من الجزائر، كل هذه المواضيع تتداخل بطبيعة الحال مع غيرها من المواضيع التي عولجت من قبل شركات أخرى، «صور من الثورة «Images d'une révolution، المرجع نفسه، ص. 49-50.

234 غرانت موريسون، أوهام العظمة Illusions of Grandeur، مرجع سابق.

235 يرجى العودة إلى الأطروحة الأصلية من أجل الرسومات البيانية وتحاليل إضافية.

236 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الدولة للشؤون الجزائرية، 58681F، 14 أكتوبر 1947، من باتي إلى الحكومة العامة للجزائر.

237 هذه الأخيرة لم نتمكن هنا من أخذها بعين الاعتبار ضمن المصطلحات الإحصائية، (أرقامها كما رأينا صعبة التقييم لأنه لم يتم أخذها مطلقا على محمل الجد أو لم يتم إحصاؤها جيدا).

238 لقد وظفت أستوديو إفريقيا مشغلي آلات يمكنهم تقديم صور للأخبار المدنية في فرنسا. الشركة كانت في الواقع ممثلة لشركة Éclair في عين المكان (معلومات مقدمة من طرف جورج دوروكل).

239 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الدولة للشؤون الجزائرية، 6381F، 13 جوان 1956، ماير يسجل من أجل نوريس المدير المكلف بغرفة الوزير المقيم في الجزائر.

240 ومركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 946، اتفاقية 27 جانفي 1958، بخصوص إدراج موضوع في خمس صحف وطنية عدد 42 ليوم 16 أكتوبر 1957. وأنتجت هذا الفيلم رئاسة المجلس في إطار سلسلة تتكون من أربع: «موضوع هذه الأفلام الأربعة يتم اقتراحها من قبل رئيس المجلس وتعالج من طرف كل جريدة بطريقة مختلفة (زاوية التصوير، التركيب والتعليق). المواضيع يتم عرضها في تواريخ محددة باتفاق مشترك»، من Raymonde Audibert، مديرة Pathé Journal، إلى أنيسة بوهولي (المركز الوطني للسينما، المصالح المالية).

241 رسالة من فرنسي في الجزائر، ضابط SAS، تلاميذ من الجزائر، سد جن-جن Djen-djen، الجالية الجزائرية، سكان الأرياف والمدن، المتدربين في إحدى القرى الجزائرية والتكوين المهني المكثف، كما تم تحديد المبالغ التي دفعت للشركات.

242 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الدولة للشؤون الجزائرية، 6381F، كتيب مجهول (1957 s.d) «مكتب الوزير المقيم وعناوين الكتب والكتيبات التي نشرها منذ 15 شهرا»، (مارس 1956-جوان 1957).

243 ومركز الأرشيف المعاصر، المركز الوطني للسينما، 19760009، 1510، 7 جوان 1960، السيدة Grinda، رئيسة مصلحة الإعلام بالأمانة العامة للشؤون الجزائريين إلى المدير العام لـ المركز الوطني للسينما.

244 Touzery، F41 2374، AN، إلى رئيس الغرفة أو المكتب بخصوص جريدة Gaumont Actualités المتنازع حول رحلة سيكو توري في الصين.

245 ومركز الأرشيف المعاصر، المركز الوطني للسينما، 19760009، 1510، 22 فيفري 1960، الأمين العام للشؤون الجزائرية إلى المدير العام لـ المركز الوطني للسينما.

246 ومركز الأرشيف المعاصر، المركز الوطني للسينما، 19760009، 1510، 7 جوان 1960، السيدة Grinda، رئيسة مصلحة الإعلام بالأمانة العامة للشؤون الجزائريين إلى المدير العام للمركز الوطني للسينما.

247 ومركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 953، 29 مارس 1962، Raymonde Audibert مدير Pathé Journal إلى المدير العام لـ المركز الوطني للسينما.

248 ومركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 953، 7 جويلية 1961، المركز الوطني للسينما إلى Pathé

249 ومركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 953، 4 جانفي 1961، فانسان تابوري وزارة الدولة للشؤون الجزائرية () إلى المدير العام للمركز الوطني للسينما.

250 الأنباء الفرنسية عالجت الصناعة والزراعة، Gaumont Actualités السكك الحديدية والطاقة، باتي جورنال، السكان والبترول، إكلير جورنال البناء والسيارات، وشركتين أخريين أكملت المواضيع الأخرى، Pathé اهتمت أكثر بالفيلم القصير، المعنون بـ إلى مواعيد التاريخ، ومركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 953، 14 أوت 1958، تعليمة مجهولة إلى المدير العام لـ المركز الوطني للسينما. حول الفيلم الأخير الذي لم نتمكن من رؤيته، يكتب جان بيار غيشار أن هذا «الفيلم الدعائي» تم عرضه في قاعات السينما مع أفلام الأخبار أو نشرات الأخبار، وقد وصف la valse المكاتب في ظل النظام السابق ومصادرة الجمهورية الرابعة، الذي لم نستطع رؤيته، ديغول ووسائل الإعلام «De Gaulle et les mass media»، مرجع سابق. المرجع نفسه، ص. 174–175.

251 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 15 CAB 114، 30 أفريل 1961، تلكس من Fréjac إلى ماير.

252 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 15 CAB 114، 1 جوان 1961، روني بوشي (مصلحة السينما) إلى السيد ماستر.

253 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 15 CAB 120، s.d مجهول (المفوضية الجزائر) «مذكرة تنبيه للسيد ماستر».

254 1H ،SHD–T2/2515، 15 سبتمبر 1958، النقيب Rouy، «استعمال التقارير المصورة والسينما المنفذة من قبل المصلحة السينماتوغرافية للجيش خلال الزيارة التي قام بها جنرال الجيش سلان إلى منطقة سطيف».

255 صور المصلحة السينماتوغرافية للجيش منحت في الواقع مجانا ودون حقوق.

256 فابريس دالميدا وكريستيان دلبورت، تاريخ وسائل الإعلام في فرنسا، باري، فلاماريون، 2003، ص. 167 : «من أجل متابعة المعارك يتم مرافقة الصحفيين من طرف ضباط الصحافة الذين يقللون إمكانيات التقاط الصور والذين يقودون الصحفيين على العموم في وقت متأخر إلى ساحات العمليات». على الرغم من أن المصلحة السينماتوغرافية للجيش كان على ما يبدو يصل غالبا جد متأخر مقارنة بالأحداث التي تتطلب التصوير، وهو غالبا الوحيد الذي يقوم بالتقاط الصور.

257 1H ،SHD–T2/2515، 14 جوان 1959، تقرير جلسة أو اجتماع الرقابة ليوم 13 جوان.

258 مع ذلك، من بين 35 ملف محصى في الصحافة الفرنسية، 15 فقط جاءت من المصلحة السينماتوغرافية للجيش، الرقم الذي يستمر في النمو بعد إنشاء المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالعاصمة، انظر مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع، ملف إنتاج لـ MAG 101 (المصلحة

السينماتوغرافية للجيش 101)، 6 أفريل 1956، مجهول، «ملف سينماتوغرافي أو سينمائي حول الجزائر».

259 1H ،SHD–T، 1/2515، 10 ديسمبر 1957، تقرير لنشاط المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالعاصمة من طرف النقيب روي إلى رئيس المكتب الخامس بالعاصمة.

260 1H 37 ،SHD–T، 2/2515، 15 سبتمبر 198، النقيب روي، «استغلال الروبورتاجات أو التقارير المصورة والأفلام المنجزة من طرف المصلحة السينماتوغرافية للجيش خلال زيارة جنرال الجيش Salan إلى منطقة سطيف».

261 وفقا للأرقام التي قدمتها ماري بيسي لـ INA، انتقلت من حوالي 200 موضوع محلي أو إقليمي الأخبار الفرنسية (1945–1953) خمسين فقط (1954-1962).

262 المصلحة السينماتوغرافية للجيش 188، 1959.

263 وزارة الشؤون الخارجية، صحافة وإعلام، 339، 11 ديسمبر 1959، من Roger Vaurs الى Pierre Baraduc.

264 Roger Vaurs، طلب سنة 1959 استقبال مجلات من المصلحة السينماتوغرافية للجيش ومن الشركات الخاصة من أجل إنتاج «newsclips» الأخبار الفنية، (مهمة العلاقات للشؤون الخارجية، 14.3، 31 أوت 1959، Vaurs إلى Baraduc).

265 42 وزارة الشؤون الخارجية، مهمة العلاقات للشؤون الخارجية، 14.3، 2 أفريل 1957، Meyer، «مذكرة للسيد مدير المكتب الإداري للجزائر».

266 وزارة الشؤون الخارجية، مهمة العلاقات للشؤون الخارجية، 14.3، 17 نوفمبر 1959، الانجليزي مهمة العلاقات للشؤون الخارجية إلى Vaurs.

267 1H ،SHD–T، 1130، 10 ديسمبر 1957، رئيس مصلحة الإعلام بمكتب الوزير المقيم بالجزائر، مذكرة للنقيب Le Perdriel.

268 من بينهم جيش إفريقيا L'armée d'Afrique، بابا علي، الجزائر الإنسانية، بوزريعة مصدر الثروة، التي كانت شاهدة على عروض الإنتاج لما قبل 1945، أو على التهدئة في الجزائر وكان مكتب الجزائر في باريس، ثم مكتب الأمانة العامة للشؤون الجزائريين ومكتب وزارة الدولة للشؤون الجزائرية يرسل بانتظام دليل إلى ضباط العمليات النفسية للمناطق العسكرية.

269 1R ،SHD–T، 1/33، 17 جوان 1957، SAPI، «وثيقة بيانات للضباط العملية النفسية للمناطق العسكرية والجوية»، الموضوع : فيلم معلومات حول الجزائر.

270 1R ،SHD–T، 33، 12 ديسمبر 1957، SAPI / العقيد Usureau.

271 أقسام إدارية مختصة.

272 مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع، ملف إنتاج.

273 1H ،SHD–T2515/1، 10 ديسمبر 1957، تقرير النشاطات لـ المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالعاصمة من النقيب روي إلى العقيد للمكتب الخامس بالعاصمة.

274 51 مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع، ملف إنتاج، 24 أكتوبر 1960، النقيب Vaillant، مسؤول مصلحة الإعلام والدراسة لوزارة القوات المسلحة.

275 حول هذه الجوانب، أنظر آلان مونشابلون، «العمل النقابي الطلابي والجيل الجزائري»، في جان بيار ريوو وجان فرانسوا سيرينالي (محرر)، حرب الجزائر والمثقفين الفرنسيين، بروكسل، المركب، 1991، ص. 175–189. منذ 1956 طلاب الآداب والعلوم كانوا أكثر عددا في فرنسا من طلاب الطب أو القانون، وإذا كان اليمين أو اليمنى بقيت سائدة في بداية النزاع أو الصاع داخل l'UNEF، تنظيم يمثل طائفة واسعة من الطلبة، التداعيات ستنعكس تدريجيا، وتكون عاقبتها تطرف مواقف اليمين نحو أفكار «الجزائر فرنسية». في الوقت الذي خرج فيه فيلم «الطلاب والجزائر»، «الذي نشر تحت إشراف الجمعية المشتركة لطلاب القانون في باريس. ويتعلق الأمر بمجموعة من الانطباعات جمعت من طرف بعض الطلبة خلال رحلة قادتهم هذه السنة إلى الجزائر، ويبدو أن هذا الكتيب يستحق النشر»، وزارة الشؤون الخارجية، الأمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 89، اجتماع اللجنة المركزية للإعلام، 6 أكتوبر 1960، العقيد Nesa.

276 Filmafric، عدد 222، ماي–جوان 1957.

277 Filmafric، عدد 226، ديسمبر 1957، «بانوراما حول 1957».

278 1H ،SHD–T2515/2، 19 أوت 1959، مصلحة الإعلام والدراسة لوزارة الجيش، ترخيص لتصوير فيلم «Sergent X» : «سيناريو الفيلم يبين أن العملية دارت في الجزائر. وعليه سيتم تقديمه من قبل قائد المنطقة العسكرية العاشرة، ضابط–مستشار التقنية العسكرية زار الجزائر من أجل تسوية كل المسائل العسكرية (تشكيل القوافل، لباس الموظفين والممثلين، المخيم، إلخ).

279 1H ،SHD–T2515/2.

280 1H ،SHD–T2515/2، 16 جويلية 1960، المكتب العسكري القائد العام الى العقيد للمكتب الرابع EMI، الفيلم المعروض حمل عنوان Les forges du destin.

281 راجع سيلفي ليندبرغ : حول الأفلام الوثائقية للمصلحة السينماتوغرافية للجيش (SCA) (لحساب عدة مؤسسات)، شاشات الظلام. الحرب العالمية الثانية في السينما الفرنسية (1944–1969)، باريس، مطبوعات المركز الوطني للبحث العلمي (CNRS)، الفصل 5، «المصلحة السينماتوغرافية للجيش، مرآة فرنسا الخالدة»، ص 105–130، وحول العلاقات بين «المصلحة السينماتوغرافية للجيش والأخبار الفرنسية عند التحرير، كليو (Clio) من 5 إلى 7. أحداث التحرير المصورة : أرشيف المستقبل، باريس، مطبوعات المركز الوطني للبحث العلمي)، 2000، ص 51–55.

282 باسكال بينوتو، «سينما جيش في حالة حرب. الهند الصينية، 1945–1954»، المرجع المذكور.

283 مصلحة العمل النفسي والإعلام للدفاع الوطني والجيش (SAPIDNFA)، مصلحة العمل النفسي والإعلام بوزارة الجيش (SAPIMA)، مصلحة الإعلام والدراسة لوزارة الجيش، أو مصلحة الإعلام والدراسة والسينماتوغرافية للجيش (SIECA).

284 خلال الحرب كانت «المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر (وعليه مركز الجزائر العاصمة) تابعة للمكتب الخامس (EMI) للناحية العسكرية العاشرة، في حين وضع الفرعين الثانويين بوهران وقسنطينة من أجل العمل بهذه القوات المسلحة (المكاتب الخمس)، وفي الوقت نفسه مع البقاء تابعين تنظيميا لمدير «المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر. يوجد أيضا مركز توزيع للبحرية بالمرسى الكبير. 1H ،SHD–T1/2515، 21 ماي 1959، تعليمة عمل، العقيد دو بواسيو، رئيس قيادة الأركان للجنرال شال، «تنظيم (المصلحة السينماتوغرافية للجيش) من داخل القيادة المركزية للقوات بالجزائر».

285 1H ،SHD–T2405، 14 مارس 1955، بطاقة مجهولة، «إنشاء مؤسسة ثانوية المصلحة السينماتوغرافية للجيش بإفريقيا الشمالية».

286 1H SHD–T1/2515، باريس في 18 جويلية 1956، وزير الدفاع الوطني إلى الجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة.

287 15R ،SHD–T2/109، راجع جرائد التقدم والعمليات (JMO) المصلحة السينماتوغرافية للجيش. في ماي 1956 نُقل أيضا إلى أرض الوطن عتاد الراديو القادم من راديو السنونو (Radio Hirondelle) بالهند الصينية، وبما أنه لم في حالة جيدة فكان على الجيش التعاون مع (RTF) من أجل التوزيع. راجع 1H ،SHD–T2/2517.

288 عدى بعض الأشغال التي قامت بها مخابر شركة ستوديو أفريكا (Studio Africa) بالجزائر العاصمة (والتي لا يذكر مديرها جورج دوغوكل اليوم نشاطا دعمه العسكريون، فهؤلاء يتعاملون أساسا مع المخابر بباريس).

289 فقط التركيب المسبق هو ما بقي من الأخبار العسكرية حول الجزائر.

290 حول المكاتب الخمس راجع فرانسوا جيريه، الحرب النفسية، باريس، إيكونوميكا، 1997، ص 181–200.

291 1H ،SHD–T1/2515، 21 ماي 1959، العقيد بوانيو رئيس قيادة الأركان للجنرال شال، «تنظيم المصلحة السينماتوغرافية للجيش من داخل قيادة القوات بالجزائر».

292 راجع لمؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع، 446FT أو 2085. بعضها أدمجت في الأخبار العسكرية.

293 حرب العصبات المضادة، المصلحة السينماتوغرافية للجيش 715، 1957، إخراج فيليب دو بروكا.

294 1H ،SHD–T1/2515، 6 أوت 1956، من النقيب روي إلى العقيد مدير المصلحة السينماتوغرافية للجيش بباريس.

295 حول هذا الجانب المهم، راجعنا الأطروحة الأصلية.

296 1H ،1/2515SHD–T، دون تاريخ (ديسمبر 1957)، بطاقة موجهة للعقيد قائد المصلحة السينماتوغرافية للجيش من قائد المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة.

297 المرجع نفسه

298 «الخارجون عن القانون»، وهي تسمية شائعة تطلق على جنود جيش التحرير الوطني.

299 1H ،1/2515SHAT، 16 ماي 1959، العقيد دو بواسيو (De Boissieu)، رئيس قيادة الركان للجنرال شال، «تعليمة حول روبورتاجاتالمصلحة السينماتوغرافية للجيش»، ص 2. هذه النص يعيد استعمال تعليمة مؤرخة في ماي 1957 صادرة عن ديوان الجنرال سالان.

300 AN، F41 2153، 28 مارس 1956، جيرار جاكي، وزير منتدب رئاسة المجلس المكلف بالإعلام بوزارة الدفاع الوطني.

301 1H ،1/2515SHAT، 18 جويلية 1956، من آبيل توماس، رئيسة ديوان الوزير إلى الجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة.

302 1H ،1/2515SHAT، 6 أوت 1956، من الوزير المقيم بالجزائر إلى الجنرال لوريلو، إمضاء المكلف بالمهمة.

303 1H ،1/2515SHAT، 12 أوت 1956، من الجنرال لوريلو إلى الوزير المقيم.

304 راجع الفصل الرابع.

305 1H ،1/2409SHAT، 16 ديسمبر 1957، بطاقة مجهولة «الأسئلة المطروحة على اللجنة المختلطة للعمل النفسي بتاريخ 1957/12/17 بالجزائر العاصمة».

306 لمؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع، ملف الإنتاج.

307 مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الديفاع، ملف الإنتاج، 13 جوان 1958، من النقيب روي إلى العقيد مدير المصلحة السينماتوغرافية للجيشبايفري.

308 المرجع نفسه.

309 مؤسسة االاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الديفاع، ملف الإنتاج، السيناريو.

310 1H ،1/2515SHD–T، 8 مارس 1960، العقيد أندريس، مدير المصلحة السينماتوغرافية للجيش بايفري، تعليمة مصلحة «إعادة تنظيم فرع الجزائر المصلحة السينماتوغرافية للجيش».

311 15R ،1/109SHD–T، 9 جانفي 1960، تعليمة إلى وزير القوات المسلحة، إمضاء ريفالان.

312 1H ،1/2515SHAT، بطاقة مجهولة، بدون تاريخ إلى العقيد مدير المكتب الثالث EMI «اقتراح إنشاء (مكتب سينما) بالمكتب الثالث EMI».

313 لجنة الشؤون الخارجية CCA، أُنشأت مباشرة بعد مظاهرات وحواجز جانفي 1960 وهي تابعة مباشرة لرئاسة الجمهورية ويترأسها الجنرال ديغول. وهي عبارة عن مجلس وزراء مصغر مختص بالمسائل الجزائرية.

314 وزارة الشؤون الخارجية، الأمانة الدولة للشؤون الجزائريين، تقرير حول لجنة الشؤون الخارجية بتاريخ 21 جويلية 1960.

315 يمكن مطالعة هذا التقرير بالمكتبة الوطنية الفرنسية. الإعلام بالجزائر، تقرير اللجنة، 28 جوان 1960.

316 المرجع نفسه، ص 11–17.

317 1H، 1/2515SHD–T، 15 سبتمبر 1958، (المصلحة السينماتوغرافية للجيش) بالجزائر العاصمة (النقيب روي)، بطاقة حول إنجاز أفلام دعائية من أجل الاستفتاء حول تقرير المصير.

318 1H، 1/2515SHD–T، 7 أوت 1961.

319 1H، 1/2515SHD–T، 4 أفريل 1962، العقيد بيك (Beck)، تعليمة إلى الملازم الأول قائد فرع المؤسسة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة، سري للغاية.

320 1H، 1/2515SHD–T، 15 أفريل 1962، مكتب الأخلاق، العقيد دو ليسبيناي، «الصحافة والسينما العسكرية خلال الفترة الإنتقالية».

321 حول هذه المسألة راجعنا من جهة فرانسوا جيريه، المرجع المذكور، ومن جهة أخرى ماري كاثرين وبول فيلاتو، الحرب والعمل النفسي في فرنسا (1945–1960)، المرجع المذكور. ونص حول حرب العصابات المضادة كتبه بيغار سنة 1957 (الجزائر، 3e RPC 3) وقام بإضافة صوره مارك فلامنت وهو فيلم يحمل «الطابع» الفيتنامي بين الجذب التنفير لتقنيات الفيتمنه والفلاقة، وهو مدعم بحجج إديولوجية معادية للإشتراكية، ومدعم بفلسفة شرقية وبشغف «لصيد الحيوانات المتوحشة». في مواجهة عدو محبوب بقدر ما هو مكروه لا بد من «رجال متميزين يحركهم فكر الصلبيين» (ص 30). «من خلال حياتنا ومن خلال نظرتنا للحرب كنا دائما قريبين من أعدائنا سواء تعلق الأمر بهوشيمنه أو بن مهيدي، لقد كنا نقيم قوتهم ومراجعهم وإذا كنا نثني على محاسنهم فنحن نعلم تماما مدى الخطر الذي يمثلونه» (ص 145).

322 بحسب بيار دابيزي «انطلاقا من تحليل مختصر للإجراءات التي استعملها الإطارات الفرعيون وسيكرتيرات القواعد لسجناء الفيتمينه نستنتج نظرية عامة للسيطرة على السكان وهي صالحة لكل مكان (بما في ذلك الجزائر أين لا يوجد أي شخص ينتمي إلى الماركسية)، طورنا مخططا تكتيكيا واستراتيجيا في الوقت ذاته، وكلا المخططين متداخلين فيما بينهما، من الفلاقة البسيط إلى صاحب الكريملن، وشيدنا الكل في شكل عقيدة». «التخريب والتخريب المضاد والتخريب التلقائي»، في كتاب أوليفيي فوركاد وآخرون (برئاسة هذا الأخير)، عسكريون في الجمهورية، المصدر المذكور، ص 555–556. بالنسبة لجيرار شالياند لم تطور جبهة التحرير الوطني أية أيديولوجية قوية، والرغبة في إنهاء الإستعمار هي الهدف الوحيد للحركة. فالثورة كانت فشلا عسكريا ولكنها نصر سياسي، الخرافات الثورية للعالم الثالث. حرب العصابات والاشتراكية، باريس، لو سوي، 1979، الطبعة الأولى 1976.

323 ميشيل وينوك، الجمهورية تحتضر، باريس، غاليمار، 1985، ص 60.

324 راوول جيراردي، الفكرة الاستعمارية في فرنسا، المصدر المذكور.

325 1H، 1/1118SHD–T، الحكومة العامة للجزائر، مديرية الشؤون السياسية، المكتب النفسي، بيان، دون تاريخ.

326 كتب هذا الأخير : «العمل العسكري لا جدوى منه إن لم يكن هناك عمل على وجهات النظر. [...]. على الجيش أن يلعب دور حلقة الوصل في التأثير المتزامن على السكان الأوروبيين والمسلمين»، جويلية 1956، ورد ذكره في ماري كاثرين وبول فيلاتو، الحرب والعمل النفسي في فرنسا (1945-1960)، المرجع المذكور، المجلد 2، ص 521.

327 وكما يشير إلى ذلك موريس فيفر : «لا يمكن إنكار النجاحات النفسية لجبهة التحرير الوطني، سواء فيما تعلق باستمالة المعتدلين أو العلماء سنة 1955 وكذا دعم الدول العربية والشيوعية، والموقف المزدوج للأنجلو ساكسونيين والألمان وكذا مظاهرات ديسمبر 1960 بالجزائر و17 أكتوبر 1961 بباريس، واستغلال موضوع التعذيب في أذهان الجمهور الفرنسي وبالتزامن مع سياسة المفاوضات السرية التي بادرت بها الحكومة الفرنسية»، الأرشيف الخاص بالسياسات الجزائرية 1958-1962، باريس، لارماتان (أرمتون)، 2000، ص 81. غير أنّ الحملة الدعائية الفرنسية المضادة غالبا ما كانت فعالة.

328 ماري كاثرين وبول فيلاتو، المرجع نفسه، الجزء 2، ص 308. هذه الفرقة من الضباط كانت تابعة أساسا للمديرية العامة للشؤون السياسية للوزير المقيم.

329 المرجع نفسه، الجزء 2، ص 527-528. مركز لتكوين الإطارات الجزائريين ينشط بمركز التعليم وإحلال السلام ومواجهة حرب العصابات، وذلك في سرية تامة، مع تربصات مركزة على عمل غسيل المخ للفيتمنه. أعيد إدماجهم في القرى وكان دورهم كمخبرين وكانت السلطات العسكرية تدير شؤونهم. المرجع نفسه، الجزء 3، ص 624-625.

330 راجع شارل روبير أجيرون (برناسته)، حرب الجزائر والجزائريون، المصدر المذكور. ولا سيما زاهير إيحدادن، «دعاية جبهة التحرير الوطني خلال حرب التحرير الوطني»، ص 183-199، وشارل روبير أجيرون «الحرب النفسية لجيش التحرير الوطني»، ص 201-229. وهذا الأخير يورد ذكر إحدى الجرائد الأسبوعية التي يمكننا أن نقرأ في عددها لمارس 1956 بأنّه «في الحرب الحديثة النصر يعود إلى من يحسن استعمال الدعاية أكثر من من يحسن استعمال السلاح».

331 ورد ذكره في أوليفيه هامون، «الهدف السكان : العمل والحرب النفسية بالجزائر»، في مدخل في دراسة أرشيف الجزائر، فينسان، 1992، SHAT، ص 196.

332 في قلب المجتمع المدني، الإشكال يطرح نفسه أيضا فيما تعلق با «السلاح السابع». بالنسبة لميشال ديون الذي هو منحاز لجهة الجيش، «العمل النفسي في أشكاله المختلفة هو المحرك ضد الصراع المضاد للحرب الاستعمارية». لا يعد هو هدفا في حد ذاته بل وسيلة في يد البعض. قد يبدو اختراعا شريرا ولكن في يد الآخرين قد يبدو تخليصا»، جيش الجزائر وإحلال السلام، باريس، بلون (Plon)، 1959، ص 129.

333 أسس أولا تحت اسم مصلحة الاستخبار العمل والحماية (RAP، أوت-أكتوبر 1956)، حل مركز التنسيق بين الجيوش المشتركة (CCI) في شهر أوت 1961، وهو تابع مباشرة للقائد العام.

334 حُلت الفروع النشطة للحماية (DOP) في ماي 1960 بعد الاتهامات بالتعذيب التي كانت تمارس بها، واستبدلت بالوحدات العملية للبحث (UOR).

335 قررت جبهة التحرير الوطنية الإضراب العام في 28 جانفي 1957، بدأت «معركة الجزائر العاصمة» في 07 جانفي.

336 SHD-T، 1H 2409، 11 مارس 1957، من العقيد غوسو إلى الجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة. لاحظ مؤرخو حرب الجزائر مثل راوول جيراردي أو جورج أمسترونغ كيلي مباشرة ماذا كانت حدود ومخيلة العمل النفسي، راجع على سبيل المثال كيلي، الجنود المفقودون، الجيش والإمبراطورية الفرنسية الموجودة في أزمة، 1947–1962، باريس، فايار (فيار)، 1967 (الطبعة الأصلية 1965)، ص 232–236. بعدها استطاعت أرليت هيمان أن تضع دور العمل النفسي بالجزائر العاصمة داخل التنظيم شديد التعقيد للقوى مع باريس، الحريات العامة وحرب الجزائر، باريس، (LGDJ، 1972).

337 العقيد غوسولت، المرجع نفسه.

338 غير أنّ منطقة الوسط ركزت بشكل أقل على الحرب النفسية منها على تكتيكات حرب العصابات المضادة إلى غاية أكتوبر 1957، أين أعيد تنظيمها من أجل الاستجابة الجيدة لاحتياجات العمل النفسي (وبالتالي إعادة استرجاع السكان)، والتي قليلا ما كانت تدرس بفرنسا.

339 راجع رافايال برانش، التعذيب والجيش خلال حرب الجزائر، المرجع المذكور، ص 162–170.

340 بعض الكتاب في تلك الفترة تحدثوا عن حرب، من أمثال ميشال ديون في كتابه جيش الجزائر وإحلال السلام، المصدر المذكور. العنوان الأصلي لكتاب أليستير هورن حرب شرسة للسلام، الجزائر 1954–1962 يشير بشكل واضح إلى هذه الازدواجية والتناقض. وترجمة هذا الكتاب من الانجليزية إلى الفرنسية، تاريخ حرب الجزائر (في سنة 1981)، تتفادى هذا المعنى الدقيق.

341 راجعنا كتاب فرانسوا جيري، الحرب النفسية، المصدر المذكور، وكتاب ماري كاثرين وبول فيلاتو، الحرب والعمل النفسي في فرنسا، المصدر المذكور.

342 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 12 CAB 234، ديوان وزير الجزائر، لجنة العمل النفسي، تقرير تحليلي حول الاجتماع المنعقد بتاريخ 17 سبتمبر 1957.

343 SHD-T، 1H 2516/1، دون تاريخ (20 نوفمبر 1957)، المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر، تعليمة داخلية.

344 العقيد ج. ديفران، دروس تنظيمية واستعمال سلاح الحرب النفسية، مركز التعليم للقوات المشتركة للسلاح النفسي، الجزائر، 1955–1960.

345 وهي تكلفة يستحيل تقييمها، ولكن دون أية إجراءات مشتركة مع تطوير الدراسات حول الدعاية والعمل النفسي بالولايات المتحدة، التي كانت تمون بشكل شبه كامل من قبل الجيش الأمريكي (12 مليون دولار سنة 1952!)، كريستوفر سيمسون، علم الإكراه، المرجع المذكور، ص 52.

346 حديث تليفوني. لا تذكر مذكرات العقيد لاشوروي، من سان سير إلى العمل النفسي، مذكرات قرن، بانازول، لافوزال، 2003، السينما والأمر الغريب أيضا العمل النفسي عدى بشكل مقتضب.

347 SHD-T، 1H 2494، 2 جويلية 1957، امتحان «الحرب الثورية والسلاح النفسي» لصاحبه العقيد لاشوروي.

348 1H ،2534SHD–T، 26 جوان 1956، الجنرال إيلي، «عناصر الحرب النفسية. مكبرات الصوت والمنشورات المذكرة المؤقتة للعمل» ص 28.

349 1R ،1/33SHD–T، 12 ديسمبر 1957، (SAPI)، مكتب السينما.

350 راجع هنري ديكومبن، حرب الجزائر 1959–1960. المكتب الخامس، باريس، لارماتان. يحكي الكاتب في هذا الكتاب بالخصوص إخراج فيلم بعنوان الأخوة (وهو فيلم مفقود)، بالمكتب الخامس بوهران وتنتهي المغامرة بعرض ناجح أمام الجنرال غامبياز بعينه، والذي كان في ذلك الوقت قائد الناحية الإقليمية والقوات المسلحة بوهران (ص 69–125). وبحسب ديكومبن فإنّ هذا ليس الإخراج الوحيد للمصلحة : «فيلم الأخوة كان صغيرا. أصبح الآن يطلب منا أقل أفلام جد قصيرة للدعاية من نوع المجد لـ CRS المحلين للسلام [...]. كانت الطلبات تهدف إلى أعلى من ذلك وكانت تأتي من الأعلى. أفلام وثائقية تعليمية وإعلامية. كان الأمر بالكاد منافسة المصلحة السينماتوغرافية للجيش. وبالتالي فيما بعد اضطر بول إلى تصوير فيلم نصف طويل عن العمليات المركبة أين تدرس الجيوش البرية والجوية وتظهر تعاونهما. ففي وقتي أنا بدأ إنجاز فيلم حول (GATAC 2) الطائرات العسكرية للقوات المسلحة والتي كانت قيادتها موجودة بوهران» (ص 120).

351 1H ،1/2515SHD–T؛ 16 ماي 1959، العقيد بواسيو، رئيس قيادة الركان للجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة، ص 1. نلاحظ باهتمام بأن هذه التعليمة قد وزعت بالمئات من النسخ في كل مكان بالجزائر، وأرسلت نسخة إلى المصلحة السينماتوغرافية للجيش بإيفري وإلى الوزارة.

352 تنبيه : عرفت هذه الأفلام توزيعا أكبر من المنطقة المعنية. وزيادة على ذلك عُرضت بعد النهاية المزعومة «للعمل النفسي»، كما يشهد على ذلك قائمة الأفلام التي وزعها مؤسسات التوزيع والإنتاج سنة 1961 والتي تضم أفلاما حول الزيبان والمكرة وبومعاد. 1H ،2535SHD–T، «حالة الأفلام المعروضة والأقراص التي وزعها مؤسسات التوزيع والإنتاج رقم 2 من 1 أفريل إلى 30 جوان 1961»، أرسلت من أجل الإعلام إلى الجنرال القائد الأعلى بالجزائر.

353 بين التصوير والنسخة «صفر»، مع الذهاب والإياب بين الجزائر العاصمة وباريس لا بد من شهر كامل حتى بالنسبة لهذا النوع من الأفلام.

354 1H ،1/2516SHD–T، 17 جانفي 1956، من لوريو إلى الوزير (المكتب النفسي).

355 وهم أقل عددا ولكنهم أكثر تخصصا وهم يشكلون ضباط العمل النفسي في الوحدات.

356 1H ،1/2516SHD–T، 6 ماي 1957، العقيد كونيتان رئيس قيادة الأركان للمكتب النفسي للناحية العسكرية العاشرة، «جولات إعلامية سينماتوغرافية لباصات السينما التابعة للحكومة العامة».

357 شارك ميشال لوكاشير في صناعتها : «كانت هناك شاحنات متنقلة. كانت مصنوعة جيدا. كانت شاحنات من نوع رونو مع عتاد قديم وآلات عارضة من نوع ديبري، كانت تعمل في العرض العكسي. [...] بعضها كان يذهب إلى فرنسا ولكنّ الكثير منها كان يذهب إلى الجزائر... لا أتذكر بدقة ولكنني أعلم بأنّ بعضها ذهب إلى الجزائر. هناك عندما كانت الشاحنات تسير في الصحراء كان لابد للعتاد من أن يكون صلبا، كان الأمر يسير بشكل جيد» (حديث). أنشئت مكبرات الصوت

والمنشورات شاحناتها الخاصة بها والتي تحاكي شاحنات المصلحة السينماتوغرافية للجيش، راجع 1H ،2534SHD–T.

358 1H ،2534SHD–T، تعليمة مكتوبة بخط اليد إجابة على مراسة الجنرال تابوي، 12 نوفمبر 1956، وبهذا التاريخ ما يزال الجيش يبحث عن حل تقني واستعان المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر.

359 1H ،1/2535SHD–T، 8 سبتمبر 1956، من مسير المصالح المدنية روبرت بريف إلى نائب والي مدينة تيزي وزو.

360 العملية التي طورها مكبرات الصوت والمنشورات والتي تتراوح بين الدعاية والمساعدة الاجتماعية تجعلنا نشك في الأمر «بحار من مكبرات الصوت والمنشورات بقسنطينة»، أرسل أحد المخبرين كلماته إلى قيادة الأركان في سبتمبر 1956. وبحسبه الرجال «ليس لهم أية ثقة في نجاح مهمتهم والتي كانت تبدو لهم غير مطابقة مع بعض الأمور المنجزة خلال العمليات العسكرية [...] كان رجال الفرقة يحسون بالخوف فيما تعلق بأمنهم الشخصي حينما يرسلون للقيام بالعمليات في البلاد. يعتقدون بأنهم سيشكلون هدفا ممتازا للعدو بأنهم ليسوا محميين بما فيه الكفاية». نجد هنا مخاوف تشاطرها الفرق قليلة التسليح لـ مصلحة البث السينماتوغرافي في مواجهة السكان المعادين في بعض الأحيان. ولكن الوسائل سرعان ما تزيدن وأصبح مكبرات الصوت والمنشورات وسيلة فعالة للسينما فيه دورا تلعبه. 1H ،3/2535SHD–T، 8 سبتمبر 1956، بطاقة سرية بإمضاء لابيير، «زيارة أحد بحارة مكبرات الصوت والمنشورات لقسنطينة».

361 1H ،2/2515SHD–T، النسخة الأولى من السيناريو، مرفقة بمراسلة مؤرخة في ديسمبر 1957 من وزير الدفاع إلى المكتب الخامس (بالجزائر العاصمة).

362 1H ،2/2535SHD–T، 2 جوان 1957، تقرير حول استعمال مكبرات الصوت والمنشورات.

363 1H ،2/2409SHD–T، 29 جويلية 1957، الجنرال إيلي، «تعليمة مؤقتة حول استعمال السلاح النفسي»، ص 76.

364 1H ،2534SHD–T، 30 أكتوبر 1956، من الجنرال لوريو القائد الأعلى بالجزائر إلى الوزير المفوض بالقوات المسلحة، «مكبرات الصوت والمنشورات»، ص 6.

365 في شهر أفريل 1960 طلب رئيس العمل الاجتماعي بأن تُعد عروض لأفلام باللغة العربية بالوحدات التي يوجد بها العديد من المسلمين. 1H ،2/2515SHD–T، 12 أفريل 1960، من العقيد دو سكوربياك إلى الجنرال شال (EMI، المكتب الثاني).

366 لم يرد استعمال الأخبار المدنية إلا قليلا. في 1961 ورد ذكر الرقابة على الأخبار المدنية والتي كانت من المفترض أن تعرض بالوحدات، راجع 1H ،2/2515SHD–T، 17 جانفي 1961، من المكتب الثالث إلى رئيس العمل الاجتماعي بالجزائر.

367 1H ،2408SHD–T، 28 ديسمبر 1955، من العقيد تابوي رئيس المكتب الجهوي للعمل النفسي إلى الجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة.

368 SHD-T، 1H 2/2409، 29 جويلية 1957، الجنرال إيلي «تعليمة موقتة حول استعمال السلاح النفسي». نلاحظ فقرة قصيرة حول استعمال نادي السينما في الأفلام المتأخرة، المصلحة السينماتوغرافية للجيش 374، الجيوش والترقية الاجتماعية، 1966.

369 SHD-T، 1H 1115، تعليمة دون تاريخ «استخدام السلاح النفسي»، المركز التعليم وإحلال السلام ومواجهة حرب العصابات، ص 13. راجعنا مذكرات مؤسس الإيجابي، برنارد شاردير (دفتر حرب، كاستيلانو لو لي (Castelnau-le-Lez)، مطبوعات كليما، 1998) والتي يذكر فيها تجاربه كمحب للسينما خلال حرب الجزائر-والتي يعد نادي السينما واحدا منها (على سبيل المثال ص 29). ويذكر المؤلف «حينما كنا نلقي الأرض من الشاحنات نصحني أحد الملازمين (مجند، الدفعة 50 مثلي أنا) بأن «أعتكف» على السينما والأدب، وإلا فإنّ ضباط الصف سيضايقونني بشكل مستمر» (ص 13).

370 ومركز الأرشيف المعاصر، المركز الوطني للسينما، 19760009، 1580، 18 نوفمبر 1957، من العقيد بوري (SFASCA) إلى المركز الوطني للسينما.

371 JMO (جرائد التقدم والعمليات) للمصلحة (SHD-T، 1H 4563) تشير إلى وجود العديد من مهام التفتيش التي قام بها النقيب المسير للقطاع السينمائي في القوات المسلحة الجزائرية، على الأقل سنة 1958. هذه المصلحة لم تحل إلى غاية جوان 1964.

372 في مواجهة تحذير عقيد العمل الاجتماعي حول هذا النوع من العروض، أصر المكتب النفسي على التأكيد بأنّه «لا بد من تفادي التحفظات ذات الطابع الإداري أو القضائي حينما يتعلق الأمر بالمواجهة وبشكل عاجل بكل وسائلنا مجتمعة» (SHD-T، 1H 1/2516، 3 فيفري 1956، تعليمة داخلية BP).

373 SHD-T، 1H 1/2458، 7 أفريل 1958، من الجنرال سالان إلى الجنرالات قادة القوات المسلحة بالجزائر، قسنطينة ووهران، «العمل النفسي الواجب اتباعه بمراكز التعليم».

374 SHD-T، 1H 1/2515، 9 نوفمبر 1956، من الجنرال لوريو (قائد الناحية العسكرية العاشرة)، تعليمة مصلحة «الأفلام التعليمية». في جريدة البلاد (ثم بلاد وبلاد 5/5)، الإشهارات متكررة لعلامات تجارية تخص آلات العرض، وهي علامة على الرغبة في تهدئة الأوضاع في صفوف الجنود.

375 حوار.

376 هنري ديكومبين، حرب الجزائر 1959-60، المصدر المذكور، ص 55.

377 SHD-T، 1H 2/2516، 16 نوفمبر 1961، من الملازم الأول ستالينغ إلى العقيد قائد المكتب الثالث EMI.

378 إجابة على الاستبيان.

379 في هذا الإطار نشأ عمل هذه الأطروحة، وهو الحال نفسه مع باحثين آخرين مثل فرانسوا بورو، كريستيان دولاج أو باسكال بينوتو.

380 الاقتباسات مأخوذة من المحادثات، عدى إذا أشير بغير ذلك (الاستبيان).

381 حكاية جون جاك تاريس الذي كان مجندا المصلحة السينماتوغرافية للجيش، وهي تشير بشكل واضح إلى الروح الفظة لبعض المواقف: «لم يكن يحق لنا بالقيام بالمكالمات الهاتفية إلى منازلنا

(باريس) من قلعة إيفري، ولكننا كنا نتصل بمكتب المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالجزائر العاصمة الذي كان يربطنا دون أي إشكال بالدائرة 17 بباريس» (الاستبيان).

382 ملحقة الجزائر هي في الغالب أقل تجهيزا من المصلحة السينماتوغرافية للجيش بإيفري.

383 إيفيس كوريير)، صحفي بجريدة البلاد خلال مدة خدمته ولاحقا مخرج لفيلم وثائقي حول الجزائر، وهو يحكي بأنه كان عليه أيضا أن يرتدي الزي المدني من أجل التمكن من العمل: «كعسكري من الدرجة الثانية بزيي الردي، ما كنت لأحظى بأي احترام من قبل الضباط. في الزي المدني كانوا يحترموني أكثر في قيادة الأركان»، في جيرار مارينيي)، لقد شاركوا في حرب الجزائر، 40 شخصية تدلي بشهادتها، دون طبعة، (1983 ،FNACA)، ص 49.

384 امرأة وأسلحة، العنوان الحقيقي للفيلم، يعود تاريخه إلى سنة 1964 ولكن لولوش أخرج بالفعل فيلمين قصيرين بين سنة 1960 و1962.

385 لو قُصت علي قصة فيرساي، 1954.

386 جيرار مارينييه، لقد شاركوا في حرب الجزائر، المصدر المذكور، ص 34.

387 أجري الحوار سنة 1999. ومنذ ذلك الحين ربما تغيرت الأوضاع.

388 راجع علي هارون، الولاية السابعة، حرب جبهة التحرير الوطني بفرنسا، 1954–1962، باريس، لو سوي (1986 ،Le Seuil).

389 قائد قلعة إيفري.

390 بالنسبة لفيليب دو بروكا)، عند إجابته على الاستبيان، إذا كان لم يعرف توزيع أفلام المصلحة السينماتوغرافية للجيش في القطاع المدني، «فلقد كانت موجودة العديد من الروبورتاجات التي كانت تعرض في أخبار تلك الفترة».

391 بالنسبة لجان جاك ترباس بالنسبة للأفلام «من كان ينجزها (نحن) لم يكن يلق للأمر بالا (35 سنتيم في اليوم)، أما أولئك الذين يقيّمونها فهم لا يعرفون شيئا» (الاستبيان). وبالنسبة للسؤال نفسه المتعلق بنوعية أفلام المصلحة السينماتوغرافية للجيش يجيب ألان نيغر: «إذا أخذنا بعين الاعتبار بأنّ هذه الأفلام أخرجها شباب دون أية خبرة، فجوابي هو بأنها جيدة جدا».

392 في كتاب جيرار مارينيه، يقول: «أذكر بأنني أخرجت فيلما مطولا حول الحرب المضادة لحرب العصابات. كان فيلم ويسترن حقيقي في ساعة ونصف تطلب منا الكثير من العمل والوقت»، لقد شاركوا في حرب الجزائر، المرجع المذكور، ص 33. في الحقيقة الفيلم لا تتجاوز مدته 20 دقيقة.

393 حوار مع أندريه قازوت في إحلال السلام بالجزائر الجزء الأول، توزيع فيفري 2033. في سنة 1983، كان يقول عندها لجيرار مارينيه: «بدت لي هذه الحرب منذ بدايتها، وكما رآها العديد من الناس، قد خُسرت سياسيا»، المرجع المذكورن ص 33.

394 المرجع نفسه.

395 على العكس من بيير ميشو، وهو مصور بوحدات القوات الجوية: «كانت تمثل المصلحة السينماتوغرافية للجيش بالنسبة للشباب المصورين مثلنا «بالوحدات» مصلحة ذات مستوى عال

جدا». كان المنتمي إليها يقدم نفسه على أساس أنه : «مراسل كبير بالسينما والصور من أمثال شوندورفر وكوال ولارتيجي، إلخ». (الإستبيان).

396 يصف فيليب دو بروكا عتاده فيقول : «كانت لدي كاميرا 35 ملم من نوع أريفليكس (Arriflex) لأنه كان لابد من تقديم الأخبار المدنية. كنت أنقل علبا صغيرة ذات حجم 60 م خفيفة جدا، ولكن مع ذلك كان لدي 30 إلى 35 كلغ من العتاد أحمله. كان عندي سرير معلق من الحرير، شبكة للوقاية من البعوض، غسول وفرشاة أسنان ولباس داخلي وحذاء احتياطي. كان الأمر ضيقا جدا وما كنت لأحمل معي أكثر من ذلك. صنعت لنفسي حقيبة من أجل كاميرتي التي كنت أحملها على صدري. حول خصري كان عندي حزام من البطاريات من أجل الطاقة وفوق ظهري كنت أحمل علبي وعتادي للبقاء حيا. مع كل هذا كنت أمشي كثيرا ولعدة ساعات. في مرة من المرات مشيت على قدمي مسافة 200 كلم ولمدة ثلاثة أيام. كان لابد من المشي دائما، المشي والمشي والمشي... كان الأمر رهيبا»، لقد شاركوا في حرب الجزائر، المصدر المذكور، ص 34.

397 حول الفيلم التعليمي الذي أخرجه بالجزائر يقول : «لم أتلق أي أمر من أي شخص. كان تحت تصرفي ست أو عشر طائرات عمودية. كنت أنا من يقرر المشاهد. لم يكن هناك سيناريو. ذهبنا إلى الصيد ثم بعدها قمنا بعملية التركيب. لم توجه لي أية ملاحظة مباشرة من نوع «لابد من القيام بهذا» ».

398 يذكر هنا فيلم السلام بالجزائر الذي أخرجه بموجب عقد بعد انتهائه من الخدمة العسكرية.

399 في هذه الفترة لم يكن الأمر إلا ليتعلق بـ» المتشددين»، ولكن ليس بمنظمة الجيش السري التي أنشئت سنة 1961.

400 لم تدرج هذه المواد الخام في أغلبها بالأخبار العسكرية، والتي كانت مواضيعها تهدف على العكس إلى تأمين الجيش الفرنسي الذي بقي بعين المكان.

401 SHD–T، 1 R 33، 7 ديسمبر 1955، «تقرير العقيد ألازارد حول اجتماع لجنة السينما».

402 بالنسبة لرونيه باي، وهو مصور بالوحدات المختلفة للعمليات (الرماة والبحارة والقوات الخاصة)، «كانت المصلحة السينماتوغرافية للجيش مرتكزة بالجزائر العاصمة وباستثناء العمليات الكبرى أين كان موجودا هوائي فإنّ مراسلي (المصلحة السينماتوغرافية للجيش) لم يكونوا يصلون إلا بعد مدة» (الاستبيان) أي بعد المصورين الموجودين بالوحدات الميدانية بل حتى بعد وصول الصحافة المدنية.

403 جون ميشال هيمو عامل متخرج من، لكن اشتغل كسائق بالجزائر العاصمة خلال الحرب، كتب ملاحظة بالاستبيان : «كانت قبل كل شيء مخبأ للشباب الذين يريدون الهروب من النزاع، بعض أولئك الذين لم يكونوا مقتنعين به». في حين بالنسبة ج. دونوال وهو محاسب : «كانت قلعة إيفري مكانا رائعا (للعبث)» وبالنسبة لدانيال بوتو، وهو متخرج من فوجيرار ومدرس للعارضين خلال الحرب : «لم نكن نحس فعلا بأننا كنا (في الجيش)» (استبيان لهؤلاء الأشخاص الثلاثة).

404 بعضهم كان يقوم بكل شيء من أجل عدم الذهاب مثل جون جاك تارباس : «لقد أقسمت للمخرج الذي وضعني على القائمة بأنّنا سنخطئ تماما في تصوير كل الصور الجزائرية. لقد قام بنزع اسمي من القائمة» (استبيان).

405 15R ،SHD–T109/1، 24 نوفمبر 1959، العقيد أندريه، مدير المصلحة السينماتوغرافية للجيش، تعليمة عمل.

406 1H ،1/2515SHD-T، 26 مارس 1957.

407 مجند من سنة 1956-1958، من غير الممكن أن يكون قد شارك في هذه العمليات بالتحديد التي حدثت سنة 1959. وبعد التدقيق كان قد شارك بالعمليات في القبائل في ماي وجوان 1956.

408 جيرار بي، مساعد، كان عاملا ومدربا للعديد من المصورين العسكريين في الهند الصينية والجزائر.

409 1H ،1/2515SHD-T، 21 جويلية 1956، من النقيب روي، بالجزائر العاصمة إلى الجنرال قائد المكتب النفسي للناحية العسكرية العاشرة.

410 لم تُحسب الأفلام التي أخرجت قبل 1954 في هذه الحسابات. غير أنّ بعضها مثير للاهتمام لأنها تذكر الجزائر ومواضيع مهمة مثل المظليين أو بعض الأفكار «المغامرة» في الجيش. خلال حرب الهند الصينية كان الأمر يتعلق بتوظيف أكبر عدد ممكن من الجنود في فرنسا كما في بلدان الاتحاد الفرنسي. راجع سيباستيان دوني «المغامرة، الرجولة والتعهد: نموذج جندي «البارا» في السينما العسكرية خلال حرب الهند الصينية والجزائر» ملتقى (CTHS) «صور الحرب وحرب الصور»، آرل، 16-21 أفريل 2007 (ستظهر على الإنترنت في موقع CTHS).

411 السلاسل المرفقة مع الأفلام التعليمية (السلاسل 1100، 1600، 2100، 2600، إلخ، تتوافق مع أسلحة محددة) تتوقف مع الهند الصينية التي لم تدرج في الحسابات. هذا لا يعني بأنّ هذه الأفلام لم تستعمل في الجزائر: في مذكرة للجنرال لوريو سنة 1956 نعلم بأن أفلام المصلحة السينماتوغرافية للجيش) 1101 استغلال الأرضية (1946)، 1109 دورية النهار (1945)، 1110 الأماكن الفردية (1946) و1125 الدورية (1947) كانت قد عرضت فعلا على القوات. 1H ،1/2515SHD-T، 9 نوفمبر 1956، الجنرال لوريو (Lorillot) قائد الناحية العسكرية العاشرة، تعليمة عمل (الأفلام التعليمية).

412 لقد عملنا من قبل على هذا الموضوع من أجل مقال لم يطبع: «الأفلام التعليمية خلال حرب الجزائر»، مداخلة خلال ملتقى (CEHD) مدرسة الجنود. تعلم الحرب عن طريق الصور وعن طريق الأشياء، من القرن الخامس عشر إلى القرن الحادي والعشرين، 19 و20 نوفمبر 2001، متحف الجيش.

413 راجع سيباستيان دوني «توزيع الأفلام الوثائقية حول الجزائر الإستعمارية...» المقال المذكور.

414 المصلحة السينماتوغرافية للجيش 289، حذارِ طائرة عمودية، 1963.

415 FFA 102.55، FFA 107.56، FFA 109.56. ربما كانت هذه المواضيع تهدف ليس فقط لإعلام الجنود، ولكن أيضا لتهيئتهم نفسيا للرحيل إلى الجزائر.

416 على سبيل المثال بالنسبة للفيلم حول الكوموندو الصيادين.

417 مؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري، ملف الإنتاج.

418 راجع فريديريك قولتون «العمل النفسي في عملية السويس»، في موريس فايس (برناسته) فرنسا وعملية السويس سنة 1956، باريس، 1997، ADDIM، ص 155-180.

419 راجع كلير موس كوبو، من خلال عدسة الكاميرا. الجزائر 1955-1962، ليون، آديلسا، 2003، وكذا تيريز بلوندي بيش، «الصورة نقطة تحول المجندين»، بلورونت جيرفيرو وآخرون (برناسته)، باريس، 1992، BDIC، ص 232-236.

420 بـ : إحلال السلام بالجزائر لأندريه قازوت. ويورد بنيامين ستورا أيضا كلام بروكا حول الرقابة على سبيل المثال في مخيلات الحرب، المرجع المذكور، ص 121.

421 1H ،SHD–T/1/2516، 17 جانفي 1956، من النقيب دو فيسو بوترون مدير (SIDNFA) إلى الجنرال قائد الناحية العسكرية العاشرة، «الإعلام عن طريق سينما الأخبار» (إجابة على أسئلة حول. ذكرناه نحن.

422 1H ،SHD–T/1/2515، 22 جوان 1957، المستشار التقني لديوان الوزير المقيم بالجزائر إلى مدير الجريدة الأسبوعية لوماتان (Le Matin). من المحتمل أن الجيش لم يكن يرسل للجرائد إلا العلب التي لا تحتوي على أي مشاهد مشكوك فيها.

423 بدافع المصلحة السياسية، الفرق الفرنسية للتلفزيون ثم شيئا فشيئا الصحفيين الأجانب، دخلوا حوالي سنة 1959–1960 إلى الأراضي العسكرية التي كانت من قبل «مخصصة» للمصلحة السينماتوغرافية للجيش.

424 استعمال مخابر استيديوهات إفريقيا، وهي شركة تتعامل بشكل كبير مع الدولة، اتضح بالنسبة لبعض الأفلام المصلحة السينماتوغرافية للجيش بأنها تحتاج إلى معالجة سريعة أو إلى نوعية طبع أقل.

425 1H ،SHD–T/1/2515، 21 ماي 1959، النقيب دو بواسيو، تعليمة عمل «تنظيم المصلحة السينماتوغرافية للجيش من داخل القيادة المركزية للقوات بالجزائر».

426 هذه الخيارات تمت بمكتب الصحافة للوزير والمندوبية العامة.

427 راجع بنيامين ستورا وماري شومينو «مصورون بالبذلات العسكرية : نظرة متقاطعة على حرب الجزائر»، بلوران جيرفيرو وبنيامين ستورا (برناسته)، تصوير حرب الجزائر، المرجع المذكور، ص 39–71. ويؤكد الكاتبان اللذان يذكران رقم 120.000 صورة سلبية محفوظة في مؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري على «التنوع الكبير» لتجارب المصورين وبالتالي الصور في حد ذاتها والتي تقدم بحسبهم (صورة متقلبة) عن النزاع : بالنسبة لإخراج مارك فلامونت تنشر صور أقل روعة للمجندين أنفسهم. وحول هذه المخزونات الخاصة قرأنا لكلير موس كوبو من خلال المنظار. جزائر 1955–1962. المرجع المذكور.

428 تحميض الفيلم لا يعني طبعه، يبقى الفيلم في هيئته السلبية.

429 حول هذه النقطة، جاك مانلاي الذي كان بالجزائر العاصمة خلال الحرب، كان مخطئا لأنه بالنسبة للسؤال «هل لديكم نسخة عن المواد الخام بالجزائر؟» أجاب : «أبدا. ولكن بين الحين والآخر كنا نشاهد الأخبار، هنا هذا أنا... يبدو بأنني أنا من صور هذا الفيلم-ليست تاريخا ولكن...–توقيف بن بلة، اختطاف الطائرة الشهير. مع المصور وضعونا في غرفة ثم أخدونا إلى الدار البيضاء. وصلت الطائرة ثم... أربعة مشاهد كانت تمر بلا انقطاع. وبالتالي بين الحين والآخر كنا نشاهد ماصورناه. في تلك الفترة بالأخبار كان عدد لا باس به من المشاهد حول حرب الجزائر، وهي عامة جدا. كانت تدوم حوالي دقيقة ونصف ولم يكن فيها أي خبر...».

430 كيكبوين، مجند بين سنة 1956 و1958 تمكن من التكفل بهذه الصور لقتل جنود باليسترو في 18 ماي 1956.

431 هذه الشهادة تؤكد إذن النص الرسمي حول الرقابة.

432 الأمر يتعلق إذن بقرار وزاري وليس l'EMI بالجزائر.

433 1H ،2/2515SHD–T، 25 ماي 1960، العقيد غومي (Gaumé) إلى قائد المكتب الثالث EMI.

434 من المثير للاهتمام ملاحظة بأنه في فترة التصوير لم يصل ديغول بعد للسلطة. مخطط قسنطينة الذي أُطلق لاحقا مدين بالكثير للقانون الإطار الذي سبقه مع نهاية الجمهورية الرابعة.

435 مؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع، ملف الإنتاج، 23 أوت 1958، تحليل نقيب شان فلوري لسيناريو (SAPIDN) موجه لمصلحة السينماتوغرافية للجيش بإفري.

436 مؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري، ملف الإنتاج، 9 أكتوبر 1958، من الملازم ترانشان)، مساعد مدير (المصلحة السينماتوغرافية للجيش) بالجزائر العاصمة إلى العقيد مدير المصلحة السينماتوغرافية للجيش بإيفري.

437 مؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري، ملف الإنتاج، تعليمة مجهولة، دون تاريخ، «تقديم فيلم السلام بالجزائر بوزارة القوات المسلحة في 17 أكتوبر 1958».

438 يظهر بسجل مصلحة البث السينماتوغرافي سنة 1960. وهي معلومة قدمها لنا فرانسوا شوفالدوني.

439 مؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري، ملف الإنتاج، 3 فيفري 1959، من النقيب روي إلى قائد القوات المسلحة بوهران (المكتب الثالث).

440 حول هذه النقطة راجعنا الأطروحة الأصلية.

441 وزارة الشؤون الخارجية، الأمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 88، 26 جانفي 1961، تعليمة للجنرال إيلي إلى رئيس الوزراء، سري.

442 هذا الفصل هو في الأصل قسم يضم أكثر من 250 صفحة وعليه في حال وجود استفسار حول نقطة علمية مايمكن العودة إلى المجلد الثاني الخاص بالأطروحة الأصلية.

443 الأفلام التي تم تحليلها ضمن القسم الثالث، هي الأفلام الوثائقية القصيرة المنجزة ما بين 1945 و1962 والمتعلقة بالقضية الجزائرية بما فيها أيضا المجتمعات المدنية وكذا العسكرية، أما الأفلام الطويلة فلم تدرج ضمن هذه الدراسة لأنها حظيت بالتحليل من طرف المؤسسات الفرنسية، كذلك الاخبار المدنية التي لم تكن ضمن حيز الدراسة نظرا لمحدوديتها على عكس الأخبار العسكرية.

444 جينيفياف جاكينو : الوثائقي البيداغوجي، في السينما والواقع، CIEREC، جامعة سانت ايتيان، 1984.

445 جان بيار برتان ماغي : وثائق السنين السوداء، مرجع سبق ذكره، أنظر بالخصوص صفحة 175–216 والخاصة بتقنيات الدعاية.

446 شارل آندري جوليان، في مقدمة الى بيار نورا، فرنسيي الجزائر.

447 في الموازاة التاريخية، أنظر سياستيان دوني : التماثلات والأنماط في السينما الوثائقية الكولونيالية حول الجزائر الفرنسية (1945–1962) تاريخ ومجتمعات رقم 17 جانفي 2006 ص 114–127. وذلك

في جغرافيتها المتشابهة، انظر سيباستيان دوني،» التماثلات والأنماط في السينما الوثائقية الكولونيالية حول الجزائر الفرنسية (1945–1962) تاريخ ومجتمعات، العدد رقم 17، جانفي 2006، ص 114–127.

448 اكسافير جرال : جيل الجبل، باريس، منشورات سارف، 1962 ص 20.

449 زيادة على هذا، غالب ما يظهر هذا في الأنباء الفرنسية.

450 كان عدد المستوطنين 7813 عام 1933، فأصبح 109400 عام 1848، عدد ذكره جون–بول قوريفيتش. فرنسا في إفريقيا، خمسة قرون من الوجود، حقائق وأكاذيب، باريس، 2004 ،Le pré aux clercs، ص 115.

451 موريس باري، الألزاس–لوران، باريس 1906 ،E. Sansot et cie، ص 32.

452 أنظر الفصل الثالث من هذا القسم.

453 نقرأ بتحفظ الفصل الخاص بـ» التقليد الريادي» لدى اريك سفارس، اكتشاف الأقدام السوداء، باريس، سيقوير، 2002، ص 147–179. حتى في الحالة التي تهمنا الشخصية لا تبنى ضد الشخصية المسلمة، فكرة الأرض العذراء خاضعة وحاضرة.

454 58781F، وزارة الدولة للشؤون الجزائرية /مركز الأرشيف لما وراء البحار مذكرة s.d، «قائمة الأفلام لسنة 1959 (التي تم أخراجها أو إنهاؤها).

455 أنظر الفصل الثالث لهذا القسم.

456 أنظر سيستيان دوني، «تمثيلات وأنماط..» مقال سبق ذكره.

457 مع أن جويل أورو ذكرت : «الاختلافات العرقية والاجتماعية والثقافية، المتصلة بالأقدمية في التعمير، تبدو أكثر تميزا العمر لتشتت لاقامة يبدو أكثر سمة من نثر كمجتمع متماسك»، وذاكرة من بلاكفوت، عام 1830 وحتى وقتنا الحاضر، باريس، بيرين، عام 2001، ص. 183.

458 حسب برنارد تريكو، المساعد الأقرب للديغول حول المسألة الجزائرية : «بالنسبة له، إنه «التكامل» لا يفرق في التطابق إلا عن طريق الحضور الثقافي الأكثر بروزا، إذ كان مقتنعا أن المسلمين يرفضونه» : الدروب الضيقة للسلام، الجزائر 1958–1962، باريس بلون، 1972، ص 69.

459 إنهم بالتالي الأوروبيين الوحيدين الذين أثاروا مصلح «العائدين إلى الوطن» من الجزائر، تاركين على جنب المسلمين الذين خدموا فرنسا أنظر بياتريس فلوري–فيلات» Cinq colonnes à la une من االمستجدات الإخبارية إلى التاريخ «لدى م دي بوسيار وأل.. الراديو والتلفزيون في وقت «أحداث الجزائر، 1954–1962 باريس، أرمتان، 1999، ص 133–145؛ كذلك هبلين بوسر–أيلك،» Cinq colonnes et l'Algérie1959–1962» لدى جون–نويل جينيني ومونيك سوفاج، التلفزيون، الذاكرة الجديدة، مجلات الروبورتجات الكبيرة، باريس، 1982 ،Le Seuil/INA، ص 94–110.

460 31 ،F12 11806 ،AN مارس 1960، «مشروع التقرير العام حول مخطط قسنطينة «المجلد الرابع، القسم الأول، ص 2.

461 حسب كلام وزير الداخلية المنقول في إحدى الصحف (أخبار الجزائر) 7-8 نوفمبر 1954، «الجزائر هي فرنسا لكن فرنسا لا تعترف على مستواها بسلطة غير سلطتها» وأعيدت في 12 نوفمبر أمام المجلس الوطني.

462 كمال كاتب، أوروبيون «أنديجان» واليهود في الجزائر (1830-1962) باريس،2001 ،INED، ص 61 : «ولتفادي مرض الملاريا، السكان الأنديجان لم يستقروا أمام المستنقعات».

463 أنظر مثلا الجزائر الفلاحية (باتي 1920)، صناعة الفوسفات في الجزائر (باتي 1927)، أو أيضا حياة ميناء (إيتيان نادو 1938)، هنا يتعلق الأمر بالاستثناءات على مستوى الإنتاج المتمركز حول الصورة السياحية أو تنقل الأشخاص الفرنسيين في الجزائر، في الأفلام الروائية نجد «ساراتي المرعب» (هيقو 1937) أو Pépé le Moko(دوفيفير، 1936)، والتي تبين بالضبط الجزائر مقسمة إلى قسمين لكن متجهة نحو العصرنة

464 بالنسبة لألبرت ساروت، لا ينبغي لنا اعتراض المعمرين الأوروبيين «حق الامتلاك المزعوم وما هو حق الآخر للعزلة والنظرة الشرسة الباقية في أيادي تريد الامتلاك والعبث بالثروات دون عمل» : التي استشهد بها ايميه سيزير، خطابات حول الاستعمار، المرجع نفسه، ص. 15.

465 يظهر مالك شبال أن الفرنسيون يستعملون الكليشي النمطي للعربي الكسول حتى يبرروا أخذ الأراضي من بين أيديهم : «لنفرض أن الأرض الجزائرية لم تكن حرة من كل الإمتلاكات وملك لمؤسسة عجوز نصف متحضرة». القاموس الشامل للقرن الـ19 يضيف أنه كان» يدمر كل شيء ولا يترك أي مكان للنازحين، نوع من الشيوعية الإقطاعية والبربرية، حتى الآن هو محترم من طرف الاحتلال، ومصادرة الأراضي، ولا تسمح للملكية الفردية بالتطور». العرب في المخيلة الغربية» مقال سبق ذكره، ص 42. إنها نفس الصورة النمطية للعربي الكسول، لكن هذه المرة مهاجر، والذي استعمل في الأفلام الروائية الفرنسية في بداية الحرب، وذلك عندما يتعلق الأمر بتصوير عمال.. أنظرفريديريك فالوت تمثيل الحرب الجزائرية.. مرجع سابق ص 46.

466 جعل إدوارد ميلس-عفيف نفس المحضر المتعلق بالريبورتاجات المصورة حول البيوت القصديرية، Filmer les immigrés، مرجع سبق ذكره، ص 50-58.

467 بالنسبة لأرمال شاتولي/» أهمية النمو الحضري للفترة ما بين 1955-1945 هي غياب سياسة المسكن مما سمح بفتح الورشات بشكل مستعجل، في الواقع البيوت القصديرية للمدن المغاربية مقبولة نوعا ما حسب واقع النمو السياسي، مع ذلك، فإذا قامت فرنسا بإنجاز سكنات في الجزائر فغن غالبينها سيتجه للأوروبيين، وهذا بعد عام 1950 تحت تحريض بلدية العاصمة تم انطلاق مشاريع تخص المسلمين». «سكنات المعمرين» حسب نيكولاس بانسال، صور الإمبراطورية، مرجع سبق ذكره، ص 92. ومن الجانب المعماري للسياسة الفرنسية، اقرأ بالأخص إكسفيل مالفرتي «الحسن والأسوأ في الهندسة المعمارية الجزائرية» لدى جون جاك جوردي وقاي برفيلي الجزائر 1940-1962 مدينة في حرب، باريس، 1999 ،Autrement، ص 166-173 سجل الكاتب أنه إذ كانت المرحلة ما بين 1945-1954 قد شاهدت نمو كبير للسكنات الاجتماعية ذات الجودة وكانت موجهة خصيصا للأوروبيين، فإن التغير الحاصل عام 1953 مع وصول جاك شوفالي على رأس بلدية العاصمة سوف يطور مع فرتاد

بويون «معمار إنساني» يعود على الجميع، وبشكل مخالف فإن مخطط قسنطينة سيجعل حدا نهائيا لهذه التجربة مع تنمية HLM مع جودة رديئة.

468 إيف لو بورتز في الإدارة، بينما جاك كوب دي فريجاك يسير الأخبار: حسب جون مورين، المفوض العام بعد بول ديلوفريي، فقد تم تعينهما بعد شك مس هذا الأخير حول عمل القيام بإحضار صناعيين فرنسيين في إطار مخطط قصير المدى؛ ديغول والجزائر، شهاداتي. 1960–1962، باريس، ألبين ميشال، 1999، ص 54

469 فيفري 1958، الجيش، بدون استشارة الحكومة، تم قصف القرية التونسية مقر القاعدة المتقدمة لجبهة التحرير الوطني، المتموقعة على الحدود الجزائرية، العملية حصدت 70 قتيلا مدنيا وأكثر من 80 جريح، الحادثة عبأت الرأي العام الدولي ضد فرنسا.

470 منذ سنوات الثلاثينات و(Le Corbusier) يقول عن الجزائر العاصمة: «الجزائر إنها إلدورادو للنظريات المعمارية الحديثة». كما قال أرما شاتولي الذي ذكر بالأخص فرنارد بويلون حول مدنه: «إن المستجدات الإخبارية المصورة قدمت كل شيء على الشاشات الفرنسية لمساندة الجزائر الفرنسية، أبدا لا توجد ورشات من دون سحر التصوير والعروض كمثال» ؛ «مساكن المعمرين» مقال سبق ذكره، ص 92، حول هذه العناصر أنظر جون–لويس بلانش وجون–جاك جوردي، «1919–1939: الجزائر فضاء فرنسا» لدى (dir.) ن الجزائر العاصمة 1860–1939، مرجع سبق ذكره، ص 138–163. الكتاب يذكروني المهندس المعماري لو كوربوزييه: «الجزائر ليست باب المشرق، إنها باب فرنسا المفتوحة على المشرق من خلال الجمهورية غير المقسمة والإمبراطورية، الجزائر موجودة لتوسيع الحدود الفرسية».

471 CNC، CCOC، ملف «في بلد التوارق». بطاقة المعلومات.

472 في عام 1933 «الصحراء، أرض خصبة» وهو فيلم من إخراج الآباء البيض «دلالة على المبشرين المسيحيين» وبالضبط من إخراج جاك دي بارونسيلي، وهو الذي أخرج الشهداء المسيحيين و» روح الإنجيل في الصحراء» من اجل الإجابة على مسائل طرحت بمقال في مجلة سيني–ميموار: «سكان الصحراء، إذا كانوا مرتابين، وناكرين للجميل، دعهم يستفيدون من إحسان وسماحة الآباء البيض. [...] أين اجتمعت مرة واحدة بقايا الهمجية القاسية، أننا نختبر الآن شعورا أكبر بالأمن والسلام الذي لا يأتي فقط من عظمة الصمت والعزلة، ولكن أيضا من الاقتناع بأن الساكن ومنذ عهد قديم يحمل غيرة متزمتة،لابد من فتح روحه على المشاركة والثقة». سيني–ميموار، رقم 48، 7 أفريل 1933. وثيقة علق عليها برنار باستيد.

473 هذا العنصر سيتم وبشكل واسع استعادته في الحرب الهند صينية أكثر منه في الجزائر من أجل تعقب العدو.

474 الفيلم استفاد من مساهمة ومن شراء للحقوق بمبلغ 2 مليون فرنك من طرف وزارة الشؤون الخارجية: CAC، 19890538، 897.

475 نذكر هنا أن عبارة الغرب البعيد قد استعملت من قبل في «منبع الابتسام» في حين أن الوسترن الأمريكيين كانوا موضة ذلك الزمان سنوات الخمسنات.

476 في مخيلة كارلوس فيلارديبو، إن إنتاج أفلام حول الصحراء لم يكن شيئا يذكر بالمقارنة بإنتاج الأفلام عن جزائر الشمال : «في السابق لم نكن بأعداد كبيرة نفعل مثل هذا النوع من العمل، لم يكن عملا ذا أجرة مرتفعة، لم يوجد حياء لفعل هذا، وأنا أنتجت أفلاما صناعية أفلاما عن النفط، عن الصحراء، على غرار الجلح وحاسي مسعود، ولنا سمعة صغيرة في هذا المجال، كما اتصل بي كورتو لإنتاج هذه الأفلام.» (مقابلة) روبرت كزرتو كان قد أنتج بالأخص فيلم «ميلاد الألف قرية» الذي تلقى بعض المشاكل لأنه أعلن عن التحول الجزئي للسكان، الخطاب النقدي غائب بالكامل في أفلام «الصحراء.»

477 أنظر أيضا 8043 وFT 5، في هذه النسخة قُدم الفيلم بشريط إعلاني لـ SCA بينما يتعلق الأمر بمقطع إخباري لشركة قومنت، تظهر نسخ أخرى وكأنها أصلية «شركة باتي» إذ يظهر الفيلم بعد إنتاجه لحساب الحكومة من قبل النقابة الوطنية للصحافة المصورة.

478 تم تصوير هذا الفيلم بطريقة تجريبية تقريبا لحساب DGA : «إنه فيلم شوهد من قبل، وذلك بسبب جانبه الجمالي، حيث شارك في مهرجان تولوز، وعليه فإنه خطوة سينمائية هامة، وانطلاقا من رسالة محددة وصور معينة مفروضة، من اجل الخطاب الجمالي. كل صور فسلم «شمس» —فقدت مميزاتها الخاصة وذلك لأن تكررت كثيرا—لكن في ذلك الوقت لم يكن هناك الكثير من المخرجين الذين تجرؤا على القيام بهذا النوع من الصور، إنها صور مأخوذة بالكامل من الواقع، لا يوجد شيء، وهمي، فيلم شمس في قاعات العرض». لم يمنع الإبداع الجمالي للفيلم من مواجهة التكنولوجيات في تفكير الثلاثين انتصارا..

479 ضد ما يقف عليه ايمي سيزير : بالنسبة له، الاستعمار «ليس تبشيراً، ولا مؤسسة خيرية، لا إرادة إبعاد حدود الجهل، المرض والاستبداد، ولا توسيع عدد المؤمنين بالله الله، أو تمديد القانون. [...] المسؤولية كبيرة في هذا المجال وهي الصرامة المسيحية، حتى نعرف طرح المعادلات غير الشريفة : المسيحية = الحضارة، الوثنية = الوحشية، أين لا يمكن أن تترتب على ذلك الاستعمارية البغيضة والعنصرية «خطابات حول الاستعمار، مرجع سبق ذكره، ص 8—9.

480 مثلما قال سندرين سقي—باتيلد.» ورثة الإمبراطورية الرمانية، جاء المستعمرين الفرنسيين لأخذ ممتلكاتهم» ؛ «الأسطورة اللاتينية حسب بعض الأفلام القصيرة التابعة للحكومة العامة : إعادة تمثيل الفضاء الخالد في الجزائر». لدى فرانسوا شفالدوني، (الفيلم الوثائقي في الجزائر الكولونيالية» مرجع سبق ذكره، ص 13.

481 أنتج الفيلم من طرف شركة أرمور بغلاف مالي قدر بـ11 مليون فرنك، مشترك ما بين le SGAA بمبلغ 6 مليون فرنك، وla DGGA بـ 5 مليون فرنك، كما أنه تم إخراج خمسة نشخ أجنبية منه؛ CAC، 960 ،19890538.

482 MAE، صحافة وإعلام،339، 2 نوفمبر 1961. روجر فايرس إلى تيبو MAA.

483 ماري كاترين وبول فيلاتو، الحرب والتدخل البسيكولوجي، مرجع سبق ذكره، القسم الأول ص 229.

484 F41،AN 2376، أنظر ملف الفيلم، وزارة الإعلام المنظور فيه بتاريخ جويلية 1958 في إنتاج هذا الفيلم.

485 بول ديلوفيري، مقدمة في تنمية الجزائر 1959، الجزائر، DGGA، 1959، ص 7.

486 نسجل من بين ألف غيرها هذه المقولة لألبرت بايت، وهو جامعي وعضو في الحزب الراديكالي، والذي أخذ بدوره اليونان وروما كمرجعية حيث يقول : «إن الاستعمار شرعي عندما يكون الشعب المستَعمر يحمل معه كنزا من الأفكار ومن الأحاسيس التي ستثري الشعب الأخر؛ وبالتالي الاستعمار ليس حق إنه واجب». مذكور لدى راوول جيرارد، الفكرة الاستعمارية في فرنسا، مرجع سبق ذكره، ص 263–264.

487 في سنة 1951، تم فتح 125 مدرسة، تتسع لـ 20000 تلميذ، وبالتالي منذ بداية الاحتلال سنة 1836، بيليسي دي رينود كتب موضحا : «هناك مدارس للكتابة والقراءة في غالبية القرى والدواوير». مذكور لدى شارل–روبرت أقرون الجزائريين المسلمين وفرنسا (1871–1919)، باريس، PUF، 1968، مجلد 1، ص 318، ثم بعد 1848 وبالخصوص بعد تمرد 1871، أغلق المستعمر غالبية هذه المدارس، بحيث اعتبرتها مثل «مدارس تطرف». ص 325–328.

488 «نعتقد إذن بالكاد بمساواة الثقافات في الجمهور الفرنسي؛ إن الحضارة الغربية اللائكية الحديثة، والمتحضرة الغاضبة على أشكال الحياة التقليدية والتي تجاوزها الزمن، إذ أنها ظلامية ومحدودة جغرافيا» ؛ جان بوفيير، الإمبريالية على الطريقة الفرنسية، مرجع سبق ذكره، ص 267.

489 من المثير للدهشة أن جان فرانسوا شانيه تجاهل في كتابه حول : «المدرسة الجمهورية والبلدان الصغيرة (باريس، 1996، Aubier) تماما المؤسسات في الجزائر.

490 نجد المخطط نفسه في المغرب، على سبيل المثال في «شرود محمد»، 1953، Leenhardt.

491 في الواقع، في فيلم «المزارعون الشباب في الجزائر (كارلوس، 1948) إنه أمر يحدث على نطاق واسع حيث أن الشباب والشابات يمكن أن يصبحوا أزواجا في فترة التدريب، نظرا إلى أن : «لا يمكن أن تصبح مزرعة مزدهرة من دون عشيقة قادرة على مساعدة المنزل إلى جانب ذكاء زوجها».

492 تختفي بالطبع الأمراض مهما كانت في الجزائر، يتحدث العسكريون والأوروبيين، بحيث لم يتم التعرف إليها من طرف مصلحة الصحة العسكرية إلى فقط في 1958؛ كمال كاتب، أوروبيون «أنديجان» ويهود في الجزائر، مرجع سبق ذكره، ص 62–64.

493 BIFI، فريق رقم 5 (1). سيناريو ماري–آن كولسون.

494 إن فيلم مثل «طبيب لبلاد» الذي اخرج في المغرب، بحيث يتحدث على المسائل ذاتها لكن التي تم تطبيقها فقط على السكان المسلمين، أما المزيج بين العرب والأوروبيين فلم يتطرق إليه الفيلم.

495 أنظر كمال كاتب، مرجع سيق ذكره، ص 248–249، وخلال الفترة محل دراستنا، كان معدل الوفيات سنة 1949 يقارب 24،5 لكل ألف شخص بالنسبة للمسلمين، في حين كان معدل الوفيات لدى الأوروبيين 21،1 لكل ألف شخص، أما في سنة 1954 فأصبح 13،1 لكل ألف شخص بالنسبة للمسلمين، و8،8 لكل ألف شخص بالنسبة للأوروبيين، وعليه فإن تراجع معدل الوفيات هو تراجع كبير، ولكنه بالتوازي.

496 أنظر بيار فيقرو، «دور المهندسين في الزراعة، الغابات والمنشآت الريفية في المغرب (1890–1970) لدى غريك قوب، المهندس العصري في المغرب (القرن 19-20)، باريس، ميسونوف ولاروس، 2004، ص 145–158.

497 مصطلح المستعمر يعود في فرنسا على الأقدام السوداء بصورة عامة : في الجزائر لا يخص ذلك إلا المزارعون الأوروبيون

498 أنها الصورة التقليدية لما قبل 1945.

499 BIFI، الفريق 10 (1)، سيناريو الوادي، مدينة الألف قبة.

500 نحيلكم إلى المذكرة من أجل تحليل هذه الأفلام، والتي تبحث في «صورة مستحيلة للجيش».

501 الفيلم الوحيد من هذه النوعية والذي تمت إعانته من طرف الحكومة هو Sergent X لبرنارد بوردري (1959)، والذي تم تصويره زيادة على ذلك بطريقة المغامرة الكولونيالية (بنفس العنوان الصحراء تحترق) والذي وصف حقيقة الوضعية العسكرية في شمال الجزائر.

502 جاك فريمو، «الجيش الاستعماري والجمهورية» لدى أوليفييه فاركادو وآخرون. (محرر)، «عسكريون في الجمهورية»، مرجع سبق ذكره ص. 101. وعليه يخاف الجمهوريون من الجيش ويندون بالعنف ضد الناس. رغم أن العسكريين لم يكونوا موافقين على غزو الجزائر : وأكثر «يتمركز الجيش في قلب تنظيم السلطة، فكيف يمكن الأمر خلاف ذلك؟ ولأنه يتوجب على ممثليه وضع صيغة للتفاوض مع القادة المحليين بموجب الدستور والتعليمة التي تحول الغزو إلى مسائل للحماية؟» ص 106.

503 رؤول جيراردي، «الفكرة الاستعمارية في فرنسا...» مرجع سبق ذكره ص 370. أين يذكر الكاتب أهمية مرحلة الهند صينية كفي صياغة الوعي بإمكانية ضياع الإمبراطورية. طرحت هذه العناصر في كتاب «أزمة الجيش الفرنسي» مرجع سبق ذكره وبالخصوص ص 196.

504 بالنسبة لقاليني، «يجب أن يقترن العمل السياسي بالعمل البطشي، والأول أهم بكثير من الاثنين.» ولذلك يجب الاعتناء بالخادمات بفضل : «الجماهير الكادحة والشعب،» تدمير حاجة الزعماء المتمردين، مذكور لدى جون–بيار رونو،» من الدور الاجتماعي للضباط إلى الدور الاجتماعي للقوات الاستعمارية» في كتاب «القوات البحرية في الجيش البري» لافوزيل، 2001، ص 39.

505 ايبرت ليوتي، «الدور الاجتماعي للضابط،» باريس، منشورات ألباتروس، 1989. وقد نشرت المقالة الأصلية في مجلة العالمين، حيث يدعو إلى بث الدور الاجتماعي في الجيش، والذي يصير ممكنا بواسطة المعرفة الجيدة لرجال القوات وضبط بسيط لعادات عسكرية صغيرة، على سبيل المثال نسجل باهتمام في خضم الحرب الجزائرية، في مقال نشر في العلاقات العامة المستجدة أنه هناك ضابط، الجنرال بارتيليمي كتب حول «الدور الاجتماعي للضابط» بحيث أن هذه الدراسة يمكن تكرارها اليوم من دون التغير فيها بتاتا كما تعليمة للعمل البسيكولوجي» خاص بالعلاقات الداخلية للجيش؛ رقم 31، الأول من جويليه 1959، ص 362.

506 الكلونال ليوتي، نحو دور استعماري للجيش، باريس، أرموند كولن، 1900ن ص 32، الخط المائل للكاتب.

507 جون–بيار رونو» من الدور الاجتماعي للضابط إلى الدور الاجتماعي للقوات الاستعمارية» مقال سبق ذكرها، ص 40–41.

508 المرجع السابق، ص 40.

509 جاك فريمو،» الجيش الاستعماري والجمهورية» مقال سبق ذكره، ص 104، يقول الكاتب : «إن تعبيد الطرق، بناء وإعادة بناء المدن والقرى، إنشاء السدود، تأسيس الأسواق، تشجيع الفلاحة وتربية المواشي، إطعام جياع، علاج المرضى، تثقيف الأطفال، إنها هي بحيث يمكن أن نسميها وعلى حد قول ليوتي» حرب خلقت الحياة» (ص 106).

510 أنظر جاك فريمو، المكاتب العربية في الجزائر الغزو، باريس، دينوال، وبالخصوص ص 191–272. ثروة المكاتب العربية أسست سنة 1833، بحيث أنها طائلة والـ SAS ومصالح أخرى مدنية للحكومة العامة (ومن الأوصياء) الذين نفذوا إليها مباشرة.

511 ECPAD، ملف إنتاج، سيناريو.

512 حول الجيش الإفريقي، أنظر شارل–اندريه جوليان، تاريخ الجزائر المعاصر، 1، غزو واستعمار، باريس، PUF 1986 (الطبعة الاولى كانت سنة 1964) ص 271–341

513 أنظر سيبستيان دانيس «مغامرة، فحولة والتزام : نموذج «المظليين» في السينما العسكرية خلال حر الهند صينية والجزائر» مقال ذكر سابقا.

514 إن استعمال الهيلكوبتر لم يكن تافها في الأصل، بل من اجل إظهار التكنولوجيا القوية للعدو التي لا توجد لديه.

515 العملية اتجهت إلى كارثة إعلامية للجيش، إن عنف الهجوم خلف قتلى وجرحى تناقله العالم أجمع.

516 الأفلام الوثائقية المدنية قليلا ما تظهر من جهتها العسكريين.

517 إيفلين دوسبوا «صور للأربعينات» مقال سبق ذكره، ص 564، حول الأفلام العسكرية بالخصوص أنظر صفحة 563–567 حول مدونات الأفلام الأكثر تضيقا من خاصتنا، كما توصل الكاتب أيضا إلى خلاصة خاصة بسينما السلام، كما سنرى فيما بعد، الأفلام التعليمية المنتجة من طرف SCA ليس لها نفس الهدف ولا نفس الشكل كما الأفلام الدعائية.

518 فيما يخص فوتوغرافيا الدعاية، يصر نيكولاس بنسل أيضا على الشاشة بين الحقيقة والبشاعة المبتورة : «هذا التهميش يدل على التناقض الموجود في الدعاية خلال الحرب الجزائرية : هؤلاء الجنود المسلحون لا يمكن أن يكونوا في الجزائر فقط كي يثقفون ويشيدون أو يضحكون مع الأطفال، وبالتالي لماذا هم مسلحون؟ أما الصورة فهي بعيدة أن تترك بهدوء..إنها تسأل» ؛ في صورة الإمبراطورية مرجع سبق ذكره، ص 287. كما يجب أن نذكر أن الأفلام الكبيرة فقط للدعاية العسكرية والموجهة للجمهور العريض (وليس الأفلام المدنية). التي تخرج بشكل واضح هذا النوع من الأبقونية.

519 حول الأهمية الإستراتيجية والرمزية للمركز، كذلك حول الحياة اليومية للمهندس، أنظر جان–شارل جوقي، جنود في الجزائر، 1954–1962، مرجع سبق ذكره، ص 192–220.

520 أنظر حول هذا الموضوع باسكال بينوتو «الدعاية السينموغرافية وفض الاستعمار، 1949–1958» لدى كريستيان دولبورت، فيتنام القرن، مجلة التاريخ، عدد 80، دعاية واتصال سياسي لدى الديمقراطيين الأوروبيين (1945–2003) أكتوبر–ديسمبر 2003، ص 55–69.

521 1H ،2/2515SHD–T، 22 جويليه 1957، الملازم دروسان «محضر الأفلام الوثائقية».

522 عدد من المواضيع الخاصة بالمستجدات المدنية والعسكرية عالجت نفس هذه المسائل.

523 حول الـ SAS، وغموضهم وتناقضاتهم، أنظر جريقور ماتياس، الأقسام الإدارية المتخصصة بين المثالية والحقيقة (1955–1962) باريس، 1998 ،L'Harmattan، ص. 12–13. مؤلف فإن مشروع SAS في حد ذاته يخلق لنفسه حدودا وقيودا بين عمليات التشييد والهدم، وبلا شك أن هذه الاستعمارية النموذج جاءت متأخرة.

524 2515SHAT،1H /2، 6 جويلية 1957، من النقيب روي إلى الكلونال رئيس SCA إفري.

525 في الفيلم الأخير، أين يظهر ضابط جيش برتبة نقيب من القوات الجوية، ولبس ضابط من SAS. ولكن بنفس أهمية المؤامرة، تماما كما مخطط قسنطينة.

526 العمل الروائي يكون غالبا ممزوج بعناصر حقيقية بحيث من المفترض أن تكون روبورتاجات، والتي وعلى الرغم م ذلك هي ذاتها عبارة عن مشاهد من الواقع المعاش.

527 MAE صحافة وإعلام، 311، 28 مارس 1958، محضر اللجنة بتاريخ 26 مارس.

528 حول المدارس والجنود المعلمين، مستجدات الجيوش، 59–1 أفريل 1959 (172 SCA) : 35000 تلميذ مسلم، كما هو الإحصاء الشهري للجيش في الجزائر، رموز فرنسا، هؤلاء العسكر بتجسيد السلام الفرنسي، بمعنى النظام، السخاء، حق التعليم».

529 خلال الحرب، العديد من الومضات من حوالي دقيقتين تم إخراجها لكي تقوم بالإشهار حول «مهن» التي يمكن أن يقوم بها المدنيون الذين يرغبون بالعمل في الجزائر على الرغم من «الأحداث» كذلك يتنقل في الغالب العسكر. على غرار الومضة «الجزائر» (2495 s.d.، FT) والتي تقدم حقيقة المهام (المقترحة من أجل إرادة الحاضرة الفرنسية) كما أن نجاح الجيش في الجزائر جعلت من المشاهد في نفس الوقت حسن سير الخدمات، ولكن أيضا على الروح الطيبة السائدة في القوات وفي الجيش كله. ولذلك، القادمون من المدنيين ليحلوا مكان العسكريين الذين يريدون ضمان نجاح المهمة الحضارية لفرنسا.

530 1H ،2/2515SHD–T، 15 جوان 1956، مذكرة بخط اليد تجمع على نزع الرقابة 13 جوان، موقعة كولونا.

531 الكنيسة نفسها منقسمة في هذا الشأن العصيب، لكن نجد هناك وإلى غاية 1962متدينين يبررون استعمال التعذيب، أنظر أبي فرنسوا كاستا، الألم الروحي للجيش منشورات فرنسا–الإمبراطورية، 1962 : «القانون شيء عندما لا نحمي الضحية من القاتل» ص. 110 وما يليها. ونندد آخرون، في الجزائر وفرنسا، من هذه السلبيات.

532 جون–بيار كيشار يذكر أن «التلفزيون سيبدو قريبا باعتباره الأداة المفضلة للتغير في المشروع السياسي للرئيس ديغول، من أجل توضيح هذا، يمكن إرسال فرضية ملائمة بين التغيرات التي أحدثتها التلفزيون في الميدان السياسي والخطة الديغولية»، ديغول ووسائل الإعلام، مرجع سابق. ص. 109

533 حول الأبعاد الدولية للصراع، أنظر مختلف المشاركات لدى حون–بيار ريو، حرب الجزائر والفرنسيين، مرجع سبق ذكره.

534 أنظر على سبيل المثال بالنسبة لسنة 1958، اكلير جورنال 5824،5826، 5829، 5836، 5841، 5850؛ فومنت أكتويالتي 5824،5826، 5828 (فومنت ركزت على نظامية الاستفتاء في الجزائر)، أما الأنباء الفرنسية أعادت إلى حد كبير نفس العناصر.

535 سيني فرانس أفريك، 122ان 31 ماي15– جوان 1958، مجهول، «وصول الجنرال ديغول».

536 سيني فرانس افريك، 127، 30 نوفمبر 1958.

537 رؤول جيرارد، الذي شارك بنفسه في المنظمة السرية في فرنسا، يظهر إلى أي حد كانت تجمع شخصيات مختلفة جدا، عسكر ومدنيين خارجين من مختلف التيارات السياسية؛ الفكرة الاستعمارية في فرنسا.. مرجع سبق ذكره، ص 373–374.

538 عدد من المواضيع المدنية عالجت إجراءات الحواجز والانقلاب على غرار Cinq colonnes à la une مهتمة بذلك (من مراسلنا الخاص في الجزائر)، بالنسبة لحواجز سنة 1960 : (خاص بالجزائر) و(مراسلنا الخاص في لبلاد) بالنسبة لانقلاب افريل 1961).

539 مقابلة.

540 نحيلكم إلى المذكرة الأصلية.

541 منذ 1952، تطرقت بجلة القوات الفرنسية في ألمانيا للجزائر، لكن حول الجانب السياحي القريب من الأفلام الوثائقية المدنية في ذلك الوقت : خمسينية الفرق الصحراوية (FFA 29.52) والرالي الجزائر العاصمة–كابى(FFA 32.53).

542 في ذكرى الانقلاب، لبلاد 5/5 ردا على خطاب ديغول بعد أحداث الحواجز : «الجيش ليس السياسة. ولا يتوجب عليه القيام بها، إن شرف الجيش، وواجب الجيش هو بكل بساطة أن يقوم بالخدمة.» عدد 143، ص 9. أما العدد التالي فيجيب على خطاب الجنرال في 8 ماي. وإذا كان الانقلاب لا يظهر في المستجدات الإخبارية المصورة، فإن الصحافة الموجهة للمجندين تتكفل إذن بتتبع الأحداث والتذكير بالخطاب الجمهوري.

543 هنا أيضا، لبلاد 5/5 تفيد في استنكار المنظمة السرية؛ في العدد 158، في ديسمبر 1961، حيث أعادت إنتاج خطاب ميسمر المندد لهذه «الكوارث السياسية الغامرة.»

544 يتعلق الأمر كما رأينا، بأحد الأفلام النادرة على مستوى SCA التي طرحت في قاعات فرنسا الحضارية.

545 حول هذه الجوانب، أنظر موريس كوف دي مورفيل، السياسة الخارجية، 1958–1969، باريس، بلون، ص 439–443. في حين أن الجزائر كانت مستقلة، والسكرتير العام للشؤون الخارجية تابع

لـ MAE، كما يمكن أن نسجل نقص عدد الصفحات المخصصة لهذا المشكل، والذي يظهر كعلامة أخرى للمعالجة المركزية.

546 مع سنة 1962 تم تصوير وبشكل موسع المعدات العسكرية الجديدة للجيش المعاصر، بحيث أن التصوير كان في الجزائر، بالألوان، يبدو أكثر «صبغية» في أيقونته العتيقة يعكس بلد مستقل. ومع ذلك، وبالخصوص أثناء اتفاقات إيفيان، أخذت المجلة الوقت لتشرح انسحاب فرنسا، والذي لا نجده مطلقا في الأفلام : «سبع سنوات من الكفاح لم تفلح في إلحاق الهزيمة بجبهة التحرير الوطني وذلك لأن الجزائريين حتى لو اختلفوا مع أيديولوجيته أو أساليبه في الحرب، كانوا على أمل في الاستقلال. ولكن سمحت لنا جهودنا بأن لا يلحق بنا القتال الضرر وعندما وضع الجيش النهاية لديه، من الحدود إلى الحدود من الجزائر إلى الصحراء، كانت السيطرة على الأرض. هذه السنوات المؤلمة سمحت بأن تظل فرنسا التي وضعت الجزائر على طريق التقدم حتى في القرى النائية ومتواضعة، تكاثرت المدارس، تحولت الطرق الوعرة إلى طرقات وكذا الآبار والنوافير، كل هذا حل محل الهياكل القبلية القديمة إلى بلديات حديثة. كم هو عدد الضباط والجنود، لأنهم كانوا صالحين، غير أنانيين، حرصين على دفع الرجال، لقد كسبنا صداقة وثقة السكان وعليه لمن كانوا يقدمون أعمالهم بسخاء؟ بفضلهم، على الرغم من المعاناة، الذل والحزن جراء الحرب. إن الشعب الجزائري لا يكره فرنسا، ذلك أنها لم توقف ولن توقف بالنسبة لهم، باعتبارها الذكية السخية والمتقدمة» ؛ رقم 165، النصف الأول من شهر أفريل 1962، ملحق خاص «الحفاظ على السلام» النظام للحفاظ على السلام «في فرنسا.

547 أطفال الشوارع الذين يعيشون على الحيل.

548 في جويلية 1962، مقال في لبلاد 5/5 يرد على هذا التصوير الغابر : «في هقار الأسطورة، باعتباره منسيا من الحضارة، ضمن التوارق لشركات الهجان العسكري الأمن للمنطقة الصحراوية أين ليس للوقت ولا للمسافة أهمية تذكر» ؛ «2060 كلم»، عدد 171، النصف الأول من شهر جويلية 1962ن ص 25–27. وبطريقة دلالية، العدد رقم 173 لـ «لبلاد 5/5» في أوت اللاحق سيكون العدد الأول لـ (Terre Air Mer (TAM.

549 اسم لعلامة تجارية خاصة بالمصابيح الإنارة الخاصة بالعروض.

550 مشاكل إنسانية؛ فئة جديدة للتدخل البسيكولوجي بعد إنهاء العمل بـ المكتب الخامس.

551 لا يوجد تعريف للجمهور» المستهدف» من قبل هذه الأفلام والتي لا نجدها في الأرشيف، لكن هناك كاتلوق «تعليمي حرب» يجعلنا نفكر جيدا بأن العسكريين فقط هم الذين يسمح لهم بمشاهدتها. إن «حالة معينة «وضعت لجلب المعلومة الموضوعية، بحيث أن وصفا حقيقيا سيتم تحليله من طرف الأشخاص المعنيين، في خضم حرب الجزائر الـ المجلة الدولية للفيلم نشرت مقالاً لـ هـ. ديوزيد حول التقنيات التي لا تزال غير عادية في فرنسا : «دراسة حول فعالية التلفزيون في تطبيق التدريب العسكري» RIF. المجلد السابع، العدد 27–28، 1956، ص. 193–204.

552 الحالة فعلية ومتوقعة لجلب معلومة موضوعية، تفصيل حقيقي سيكون محل تحليل من طرف الأشخاص المعنيين، في خضم حرب الجزائر، نشرت المجلة الدولية للفيلمولوجي مقالاً لـ H، ديوزيد حول التقنيات الاستثنائية في فرنسا، دراسات حول فعالية التلفزيون المطبقة للتوجيهات العسكرية لـ RIF، مجلد 7، العدد 27–28، 1956، ص 193–2004

553 هذا النقص، الذي قد يكون له أسباب متعددة (التلف، التخزين غير الصالح...) ومع ذلك يمكن تفسيره من طرف SCA نفسها، على مستوى القرارات التي أخذت في الغالب مباشرة من الاجتماعات وحصص التركيب والعرض. وعليه فغن الشهادات الخاصة بهؤلاء الذين عملوا في تلك الفترة غالبا ما تصب في هذا الاتجاه.

554 من أجل عرض شامل حول السينما التعليمية، كذلك تطورها في الجزائر، انظر سيبستيان دانيس : «السينما العسكرية التعليمية» لدى بياتريس دي باستر وآخرون، السينما البيداغوجية والعلمية في إعادة اكتشاف الأرشيف، منشورات 2004 ،ENS، ص 107–108.

555 1H، 3/2097SHD–T، المكتب 3 لـ l'EMI، القسم التعليمي، «توجيهات متخصصة لمكافحة التمرد» يدوي في ثلاث مجلدات، لـ l'EMI، المنطقة العسكرية العاشرة، أفريل 1958.

556 المرجع نفسه

557 يتذكر بير أوفورت من جانبه أنه من بين مئة فيلم فقط ثلاثة أو أربعة الذين أشاروا للأخبار، خمسة عشر تمت مضاعفتهم، والباقي كان للتدريب الفرنسي،؛ هناك إذن أغلبية كبيرة (95 ٪) من الأفلام التعليمية. ويبدو أن هذه الإحصائية تتناقض من ناحية الأفلام التعليمية وكذا من الأخبار أو الدعاية من ناحية أخرى، وكلها موجودة في الكتالوق. إذ تؤكد بعض المصادر تناسب كبير ولكن ليس سحق التدريب : 1R ،33SHD–T 12 ديسمبر 1957، مكتب السينما لـ SAPI (مصلحة التدخل النفسي والإخباري) : 64 ٪ من قروض الـ SCA مخصصة للتدريب، مقابل 36 ٪ للحصول على معلومات. ونظرا للتكلفة العالية للفيلم التدريبي، «سيكون من المفيد مواصلة هذه السياسة، وربما الحصول على بعض التمويل من الشركات المصنعة للمعدات للخدمة التي تخضع للأوامر العليا من القوات المسلحة.

558 نوع من الصواريخ ذات التحكم عن بعد.

559 هذه الجوانب سيتم معالجتها في نهاية هذا الفصل تحت عنوان : تمثيل العدو.

560 690 SCA، الحارس، 702 SCA 1956، ودورية الكشفية، 715 SCA 1958، مكافحة حرب العصابات، 1957 (SCA الجزائر)؛ 726 SCA، الكمين، 730 SCA 1958 الدعم الجوي في المغرب، 1957؛ 746 SCA دورية يوم، 1959، 754 SCA، فن التثقيف، 1959، 767 SCA، تعليم عقلاني، 771 SCA 1959، السلاح الاتوماتيكي 52 في الهجوم، 1959، 778 SCA، 1959 ،Détection au sol، 781 SCA، 1960 SCA ،792 Le coup de main، والتدريب البدني العسكري والمقاتلين، 1960. تم إخراجها خلال الحرب الهند صينية، فيلم حول «631 Convoi en zone d'insécurité (SCA، 1951) يستخدم مع ذلك «حرب العصابات» في سياق قريب من الجزائر، هذا الأخير يظهر أيضا كمرجعية تاريخية في وثيقة إلى الجزائر. يظهر هذا الأخير أيضا كمرجع التاريخية في 384 SCA كلاب الحرب، في عام 1966، في مقطع حول عملهم في «التدميرية».

561 بالنسبة لحرب الهند الصينية، من أسلوب «حرب العصابات» كذلك، أين مولت SCA الأفلام الأقرب منها مثلما رأينا بالنسبة للصراع الجزائري، أنظر بالخصوص مع» زخة من الرصاص» (50 SCA، 1952) و «الإسقاط» كذلك 6 ساعات صباحية (59 SCA، 1952)..

562 التي سنراها من دون خطأ الرقابة العسكرية.

563 والذي لا يبدو أنه الحال.

564 الأسطوانة الأولى كانت صامتة.

565 تكبدت الكتيبة الجبلية رقم 27 على سبيل المثال 54 حالة وفاة خلال «حملة من الجزائر»، منها 12 حالة جراء حوادث، مثال مأخوذ من عند جون-شارل جوفري.» جيش يمضي بمستويين في الجزائر : الاحتياطيات العامة وفرق النطاقات». لدى جون-شارل جوفري وموريس فايس : عسكريون وحرب العصابات في حرب الجزائر، بروكسل، 2001 ،Complexe، ص. 29

566 ECPAD، ملف إنتاج.

567 SCA 604، 1945 (أخرجه لان لي). هذا النوع من الأفلام أكثر عنفا من الأفلام الفرنسية التعليمية، بحيث نجد تناقضات كثيرة، مثل الماكر، حالة تأنيب الضمير، الحكاية الخرافية الأخيرة.. في نفس السلسلة 600.

568 مجلة Positif، رقم 14-15، نوفمبر 1955، أندري أوتافي «أقتل أو ستكون المقتول : تربية رجل شاب» ص 140-144.

569 أرشيف SHD-T لا يحمل أثراً حول أراء العسكر قبالة هذه الأفلام، لأن عرضها أمام الجمهور المدني سيخلق بلا شك وقائع من جهتهم.

570 بخصوص الخيال الاستعماري الكلاسيكي، يشير عبد القادر بنعلي إلى أن المغرب عندما كانوا ممثلين (في الغالب كانوا مغيبين) كانوا إما عناصر ديكورية فقط، أو مرورهم سلبي : السينما الكولونيالية في المغرب، مرجع سبق ذكره، ص 183.

571 موقف عن أصل الصراعات (التي ستكون لها آثار وخيمة خلال حرب الجزائر) بين «المركزيين» والمصاليين إزاء اتحاد فرنسا، وبدرجة أكبر الأمازيغ. «مركزية».

572 فيلم أخر يحمل نفس العنوان تم إنتاجه سنة 1940 واستمر بثه إلى غاية 1945، وهو مواتي بشكل خاص للإسلام، حيث يظهر الفيلم في أوج الأزمة السياسة تم إنتاج فيلم آخر مع نفس العنوان في عام 1940 واستمر ليكون البث في عام 1945. مواتية بشكل خاص إلى الاسلام، وأظهر الفيلم، في خضم أزمة سياسية، اشتراك فرنسا في رحلة من شمال إفريقيا إل البقاع المقدسة.

573 فليب لوكاس وجون-كلود فاتين، جزائر علماء الانتروبولوجيا، باريس، ماسبرو، 1975، ص 59 : «الجزائر الاستعمارية، قلب وأسلوب النظام الاستعماري الفرنسي، تجديد لا يمكن معرفته لإحياء المؤرخين، الجغرافيين،علماء الأنثروبولوجيا وعلماء الإسلام. ولكن جزائر الحقيقة انجذبت مع ذكرياتها العظيمة لتجنبها في ذات الوقت القلق على أحداث غير مستحبة (ظهور وتصاعد الاستقلاليين).

574 المرابطون وهم هؤلاء الذين تطوروا في الأساس في القرن الـ11 والـ12 للميلاد، يقومون بشرائع إسلامية قاسية.

575 رسالة مثيرة للاهتمام تشير إلى توزيع هذين الفيلمين لأغراض تعليمية خلال الحرب في الجزائر، مع نجاح متفاوت في حين أن الأفلام الأخرى والتي هي أبسط استطاعت أن تلقى رضا العامة : «بالنسبة للشريط المعنون «كان هناك جبل» حول تجديد الأراضي وفيلم «إسلام» الوثائقي حول الفن الإسلامي في إفريقيا وجنوب اسبانيا، لم يعجبا الجمهور، ويبدو أنهم لم يتركوا ردة فعل، خاصة فيلم «إسلام»

بالتأكيد يعود ذلك للمستوى الفكري المرتفع جدا عن جموع مشاهدينا.لقد تم اختيار هذين الشريطين من قبل مدير المدرسة بسبب محتواها ونوعيتها» ؛ CAOM، 11 CAB ،101، 21 ماي 1955، السيد هيرو، تقرير اجتماع في المدرسة شرطة حسين داي.

576 إن الدرس المستفاد بالنسبة للوطنيين من الثورات الماضية على مستوى الفلاحين هو الحاجة لتطوير المواضيع المشتركة، بما في ذلك الدين التي من الواضح أنه يقوم عليها الحزب : ضرورة تحقيق وحدة الشعب من خلال الفكرة الوطنية عن طريق تنفيذ العوامل السياسية المعاصرة، وبالخصوص استخدام قوة المشاعر الإسلامية وإمكانية [كذا] لأجل أن لا يقوم الأعضاء في حركة المقاومة الفرنسية من الجزائريين بمواجهة الجيش الفرنسي «؛ محفوط قداش، «التدخل العسكري والوطنيين الجزائريين» مقال سبق ذكره، ص 389. انظر أيضا ميينير، التاريخ الداخلي لجبهة التحرير الوطني، مرجع سابق. ص. 220–222 حول الإسلام و «الجماعات الإسلامية العربية» في إيديولوجية جبهة التحرير الوطني.

577 منظمة أنشئت عام 1928 في مصر، ثم انتشرت بسرعة في كامل العالم الإسلامي.

578 .بمعنى العلامة، العالم المتخصص في القرآن والفقه الإسلامي، جمعية العلماء الجزائريين أنشئت في 1933من طرف عبد الحميد بن باديس.

579 بالنسبة لمالك شبل، «كما هو مكبوت من قبل المراقب الاستعماري، ثقافة المغرب العربي المفهوم من قبل المراقب الاستعماري، وثقافة أبناء المغرب الأصليين لا تتجاوز مرحلة الصبيانية من الفلكلور، ومع ذلك، الفلكلور يرضي الكثير من المعمرين : سلطة تخزين الصور الغرائبية.بما في ذلك التشابه مع الحاضرة الفرنسية، لضمان عدالة الاستعمار وإضفاء الشرعية التي تلزم،العزل»، « «العربية» في المخيلة الغربية «مقال سبق ذكره، ص. 41.

580 عنصر نجده أيضا في أفلام سنوات 1910 و1920.على غرار «يوم مسلم» إكلير، 1912 و» في الجنوب الوهراني» ،إكلير /1921، GGA.

581 كلونال متقاعد والذي عمل على مستوى استديو إفريقيا التابعة لجورج دروكلس، في تونس ثم في الجزائر.

582 روجر نيل، «قيم وإمكانيات السينما في إفريقيا الشمالية» مقال سبق ذكره، ص 15.

583 الخرائق الأخيرة للجزائر فرنسية تسمح أيضا بالتطرق إلى تصوير استعماري جديد، وبالخصوص الرسم الشرقي لدي لاكروا، رسام الإسلام (كولسن وكوت 1959) أو ثراء متاحف الجزائر المقدمة من فرنسا إلى الجزائر (حوار في المرآة، دامان، 1962).

584 روجر نييل، مقال سبق ذكرن، ص 32.

585 الفيلم تم إنتاجه من طرف DGA لأجل 61–581 F، صفقة PAC/CNC لصالح DGA، 21 مارس 1962؛ 916، 19890538، CAC.

586 بيان نية، سيناريو القرآن،915، 19890538، CAC

587 سسيولوجية الجزائر،باريس، PUF، 1980، الطبعة الأولى سنة 1958، ص 9–25.

588 على طرقات منطقة القبائل، 1946 : «الديمقراطية كانت منذ البداية داخل الاستعمالات وبداخل حياة هذا البلد.» بالنسبة لباتريسيا لورسينز «The valorization of the Kabyles and their society was the symbolic endorsement of the values of French republican society» ; Imperial Identities. Stereotyping، Prejudice and Race in Colonial Algeria، Londres، New York، I.B. Tauris Publishers، 1995، p. 241. المؤلف وضع علاقة بين علو شأن القبائل وانخفاضها لدى العرب (وذلك من أجل سيطرة أفضل) مع تطور أنثروبولوجيا الجزائر في القرن التاسع عشر.

589 يتعلق الأمر بخطاب مبتور في جزء كبير منه، حيث أن المستوطنين هم مسؤولين عن هذا الوضع : «إن الهجرة يتزامن مع التاريخ الريفي واضطراباته، الفلاحون على تكون هناك مؤونة كبيرة من المترشحين عند الذهاب» بنيامين ستورا، مذكرة مساعدة حول الهجرة الجزائرية (1922–1962). اكرونولوجيا، بيليوغرافيا، باريس، Ciema / L'Harmattan، 1992، ص. 26. فرحات عباس في عام 1924 يسلط الضوء على المسؤولية ن المستوطنين» العامل الجزائري، منهك من الضرائب، مزاحم في بلده من طرف اليد العاملة القادمة من كل أرجاء أوروبا، استسلم لنفسه، من دون قوانين التعليم والاجتماعية، وقال انه لديه الحق في الهجرة تجنبا للشقاء، ولأجور المجاعة، الخراب؟ «لهذا السؤال، أجاب عباس بطبيعة الحال، بالايجاب، الشاب الجزائري باريس، غارنييه براذرز، 1981، ص. 60.

590 34 ،SEAA ،MAE، كشف الحساب لـ CAA بتاريخ 14 أفريل 1960

591 شركة وطنية لبناء المنازل للعمال،يترأسها ايفونكلاودي–بةتي بما في ذلكجون فوتحور الذي كان حرفي.

592 حول واقع التصنيع والطبقة العاملة في الجزائر، انظر محفوظ بنون،، العمل في الجزائر المعاصرة، 1830–1987، مطبعة جامعة كامبريدج 1988

593 كما يذكر محفوظ كداش إلى ذكرى الدور المحوري للفلاقة في انتفاضات القرن التاسع عشر، وكذلك بعد عام 1945، 1945 ساعد على توحيد الشعب وتنسيق التدخلات وتطوير هذه الموضوعات (الارتباط بالأرض، العقيدة الإسلامية، ورفض القيم الفرنسية) وذلك فيما يخص اتحاد المجموعة الاجتماعية؛ «التدخل المسلح والوطنيين الجزائريين». مقال سبق ذكره.

594 كما سجل فرحات عباس سنة 1924 : «» آه ! من بؤس هذا الفلاح المسكين! لا أحد اشتبه بهم. أنها كبيرة، إنها لانهائية. إنها كما لو أن الفلاح أدهش الوحش»، شاب الجزائري، مرجع سبق ذكره، ص. 53.

595 هو أيضا لاخفاء السياسة الزراعية الماضي، لأنه إذا كانت التكنولوجيا الجديدة ضرورية بالفعل فهي قبل كل شيء لأن الأراضي صارت أقل جودة على ما كانت عليه قبل دخول المستعمرين.

596 مقابلة مع كارلوس فيلاردبو، الجنرال بارلانج مؤسس SAS عين مفتشا عاما للتجمعات السكانية في عام 1959، يكتب ليعلم إلى حد كبير بأن الوقائع نفسها في حين أن الفيلم يندد بإبادة السكان. واستقال عام بعد ذلك : لدى قاي برفيلي «من اجل تاريخ حرب الجزائر» مرجع سبق ذكره، ص 248.

597 ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ تكييف الولايات المتحدة لنسخة من الفيلم One Thousand New Villages (Tangent، 1960)،، ليلغي مسؤولية فرنسا حتى يطور الصور بأكثر حداثة («the end of

«human harvest ، «an old way of life» في جزائر أعادت إلى مقياس نافادا ةالذي منهم السكنات الجديدة. ومن المثير للاهتمام أيضا أن كارلوس فيلاردوبو قد سجل أنه لم يكن يعرف بوجود هذا الإصدار حتى (مقابلة)

598 من جهة أخرى أجبر جزء كبير من سكان الأرياف على ترك قراهم بسبب تجميع القرى لمواصلة كسر بنية الأسرة، الاقتصاد وكذا الزراعة التقليدية.

599 CAB 15 ،CAOM 148، DGA، مديرية الإعلام، «البرنامج الشهري. الأفلام القصيرة الموجهة للجمهور الريفي ونصف الرفي» ص 2.

600 استمرت هذه القوالب النمطية التي التقطت من قبل المجندين : انظر كلير موس–كوبيو، من خلال عدسة الكاميرا، مرجع سبق ذكره 60–62. وتعليقا على صورة أين يتم فقدان المسلمين الأربعة في إطار القربي» «على ما يبدو، أن المزارعين مثيرين للاهتمام هنا بقدر ما يسمح باستنساخ صورة نمطية» (ص 61).

601 حسب اللغة العربية، الفلاقة تعني فالق.بمعنى شاطر.

602 انظر الصور الفتوغرافية لمارك قارنجر، وبالخصوص المرأة الجزائرية 1960، كونترجور، 1982.

603 أنظر كلير موس–كوبيو : المجندون في الجزائر، الكلمة المصادرةن باريس/ هاشيت، 1998، ص 242–245، وفيما يخص جنود الأفلان، الفلاقة أنظر جون–شارل جوفري، الجنود في الجزائر، مرجع سبق ذكره. ص 72–73.

604 في نفس الوقت، في» لبلاد» بتاريخ 1 فيفري 1956 (رقم 3)، قيل للجنود : «في مواجهة حرب العصابات، ابقوا إنسانين»، «إنها ليست نصيحة، وإنما هو أمر موجه لكامل جنودنا، وعندما تنتهي حرب العصابات ابقوا إنسانيين لتظل أجمل عملة في الجزائر الجديدة» (كلود الان، ص 14–15).

605 عبد الغني مغربي، الجزائريون في الذاكرة، مرجع سبق ذكره.ص 53.

606 1H ،SHD–T2515/2، 15 جوان 1956، مذكرة مكتوبة باليد مرفقة بكشف الرقابة بتاريخ 13 جوان، موقع كولونا.

607 MAE، SEAA، 88 18 نوفمبر 1960، الوزير الأول للمفوضية العامة بالجزائر

608 في حين أنه متواجد وبشكل كاف في SCA 715، 726، 771، 778، المقاتل الجزائري الذي له ملامح العسكري «التقليدي» المموه من طرف المشاهد التدريبي في SCA 792، والتي رأيناها من بعيد في SCA 690، 767، 781، والتي بقيت غير مرئية، ما عدا ذراعيه، في SCA 702، 730، 746.

609 مقابلة.

610 وخلافا للمبادئ التوجيهية الواردة للمستجدات الإخبارية : «تجنب كل مشاهد العنف، عندما يكون العدو غير مرئي ولا يرتدي الزي العسكري. تجنب الصور التي تظهر نتائج فظائع المتمردين». 1H ،SHD–T2515 25 سبتمبر 1956، النقيب روي (SCA الجزائر) «مبادئ توجيهية للصحفيين والمصورين السينمائيين.».

611 SIRPA Antenne terre cinéma، 26 ،20SHD–T، 5T فيفري 1968، «قائمة الأفلام التي تنازلت عليها جمهورت الفولتاييك.

612 عدد الباشاغات كثير في أفلام سنوات 1930–1910.

613 صور ترتبط أحيانا بما سبق les charges honorifiques يجري الاحتفاظ بها.

614 587CAOM، MAA، 81F، جوزيف ماير، رئيس قسم السينما من GACP، إلى رئيس غرفة GACP وفي أعقاب إفلاس المنتجين، لم يتم دفع أجر ميمون، واقترح ماير «اتخاذ خطوة «بسبب «تهديدات الازدراء من جبهة التحرير الوطني حافظ البطل على وفائه وتكريس القضية الفرنسية».

615 ماري كاثرين وبول فيلاتو قدرا 12000 من المسلمين المرتبطين الجيش الفرنسي، وأعلن رقم 180000 من أجل إظهار أنهم كانوا ستة مرات أكثر من جنود جيش التحرير الوطني، الحرب والتدخل النفسي...، مرجع سبق ذكره، المجلد رقم 3، ص. 659، ورقة من EMI في جوان 1961 أحصت لحصتها 66000 عاديين و92000 مساعدين أي 158000 «FSNA»، أعيد في موريس فافر، الأرشيف غير المعلن في السياسة الجزائرية 1962—1958، باريس، L'Harmattan، 2000، ص. 389.

616 ومع ذلك، يكتب شنتوف الطيب، من 1948–1954، التاريخ السياسي للجزائر يعارض تطبيقاته النظام الأساسي في 20 سبتمبر 1947 في أحكامه الاثنين الرئيسيين : عمل الجمعية الجزائرية وتطبيق الإصلاحات، من هذا المنظور المزدوج، المطالبات القومية لا تزال بعيدة عن الاقناع»، و» الجمعية الجزائرية وتنفيذ الإصلاحات الواردة في النظام الأساسي في 20 سبتمبر عام 1947»، في تشارلز روبرت Ageron (محرر)، مسارات إنهاء الاستعمار...، مرجع سبق ذكره.ص. 375

617 يتعلق الأمر هنا بالنسخة «أ «من هذا الفيلم، الموجهة للأوروبيين في الجزائر.

618 MAE الصحافة والإعلام، 311، 23 جوان 1958، «تعليمة السيد Baraduc» (داخلي MAE)

619 إذ أظهرت السينما الفرنسية النساء في معظم الأحيان غير محجبات، الصور، «سرقت» من قبل المجندين وفي الجزائر لا يسمح إلا رؤية النساء اللواتي يرتدين الحجاب والسرقة المستهدفة، Copeaux–Claire Mauss، من خلال عدسة الكاميرا، مرجع سبق ذكره، ص 66_71، هذه الطلقات بالتناوب بين exotisme والنظرة الوثائقية.

620 إيزابيل بكوش، الأخبار السينماتوغرافية، غومونت لعام 1956، أطروحة ماجستير، جامعة باريس الأولى، 1983، ص. 161.

621 تجدر الإشارة إلى أن موضوع الرياضة قد استخدمت فترة حكم فيشي لإظهار المصائب المشتركة للرياضيين من فرنسا والجزائر وخاصة ولاء ما وراء البحار للماريشال الخارج (انظر Quinzaine impériale، تعهد رياضي، 1942).

622 1/2515SHD–T، 1H، غير مؤرخ، تعليمة مصلحة المكتب النفسي حول غدا الجزائر.

623 منذ 1920، الحكايات والأساطير موجودة بالفعل في المسرح العاصمي : «منذ البداية، يتم التعبير عن احتياجات وأحلام الهروب من خلال استحضارها من مواضيع الرصيد العربي-الإسلامي، الشرق

الأوسط أسطورة ألف ليلة وليلة، مع شساعتها وشخصياتها الشهيرة، فهي بمثابة خزان لا ينضب»، نادية بوزار–قصباجي، ظهور فن الجزائري في القرن العشرين، مرجع سابق، ص. 100.

624 ملخص ملحق بالبطاقة التقنية للفيلم المرسلة إلى CNC. ميزانية الفيلم بلغت 49874 فرنك، والتي تمت تغطيتها بالكامل تقريبا من خلال دعم DGA بما يقارب 46372 فرنك.

625 أظهر Germaine Tillion نشر بعض أشكال اضطهاد المرأة في جميع أنحاء البحر الأبيض المتوسط، الحريم وأبناء العم، باريس، 1966، Le Seuil «النساء كما الحقول جزءا من التراث» ص. 120.

626 هذه المقاطع عرضت أمام جمهور مسلم، وأحدثت فضيحة.

627 الفيلم متاح بالنسختين العربية والفرنسية.

628 مذكرة مكتوبة بخط اليد سمحت بالعثور على عناوين أخرى وضعت للفيلم : مقاتلو السلام، ملائكة لبلاد، في خدمة السلام، معركة السلام، نساء لبلاد، رسل السلام، الطبيبة، شكرا طبيبة، عود سريعا، طبيبة (محاطة) أخواتنا الطبيبات، فيفيان وزورا الطبيبة،–T SHD مجهول، غير مؤرخ.

629 إذا كان فيلم واحد يعالج كما رأينا انتخابات الرجال هناك أفلام عدة مكرسة لانتخابات المرأة.

630 بالنسبة لمالك شبل، هذه الظاهرة من «néoténisation» ساهمت إلى حد كبير في «تبدد شخصية السكان الأصليين للمغرب العربي» العرب «في التصور الغربي «مقال سبق ذكره، ص.39

631 باستثناء المدن الكبرى، فيلم محمد وكونشيتا في رياض الأطفال، أنتج عام 1953 من قبل رياض الأطفال لـ la Loire لإظهار «استقبال الأطفال من الاتحاد الفرنسي والأجانب الصغار في رياض الأطفال»، 941، 19890538، CAC، البطاقة التقنية، التي حصل عليها CNDP عام 1953.

632 Roger Niel، «القيم والإمكانيات السينمائية لشمال أفريقيا» مقال مذكور، ص. 12

633 سيناريو، 916، 19890538، CAC، CAC الفيلم لم يشاهد.

634 راجع الفصل المخصص للرقابة بالأطروحة الأصلية.

635 المركز التاريخي للأرشيف الوطني، 24، 2154، F41 نوفمبر 1955، رسالة من ف. هيليار الأمين العام للأخبار الفرنسية إلى السيد هولو، صاحب الطلبات بمجلس الدولة وهو المدير المستقبلي للمركز الوطني للسينما (1965–1969).

636 المركز الوطني للسينما، لجنة تصنيف الأعمال السينيماتوغرافية ملف «المزاب البلاد الغامضة»، ملخص الإنتاج.

637 لجنة تصنيف الأعمال السينيماتوغرافية، المركز الوطني للسينما ملف «المزاب البلاد الغامضة»، 8 أفريل 1951، من جورج كوتابل إلى المركز الوطني للسينما.

638 1H، 2/2560SHD–T، «مصلحة التوزيع السينماتوغرافي للجزائر. مكتبتها للأفلام...»، مصلحة الإعلام والتوثيق، الحكومة العامة بالجزائر، الجزائر العاصمة، دون تاريخ (1954–1955).

639 جاك فلود «أخطر مشاكل سينما الإعلام هو مشكل التوزيع»، رولاسيون بوبليك أكتواليتي (Relations publiques actualités)، عدد 33–34، 1 أوت 1959، ص 410.

640 مركز الأرشيف المعاصر، 19760009، 1494، الجزء الثالث.

641 المركز الوطني للسينما، لجنة تصنيف الأعمال السينيماتوغرافية «الساعات الغنية جدا لإفريقيا الرومانية» تعليمة مجهولة مكتوبة بخط اليد، دون تاريخ (1960).

642 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الدولة للشؤون الجزائرية 54081F، مقال مكتوب بالآلة الراقنة لجريدة جورنال داجي (Journal d'Alger)، 5 ماي 1951.

643 الأفلام العشر الأخرى هي إنجليزية، وزعت في إطار تبادل، 1H ،2/2517SHD–T، 20 جويلية 1959، بيير أوليفييه مارتان إلى المقدم دولا باستي، ضابط إعلام لـ (CAO).

644 مركز الأرشيف المعاصر 19890538، 953، 5 فيفري 1959، فيليب بروني (منتوجات الغرب) إلى السيد تيبو (Filmax).

645 مركز الأرشيف المعاصر 19890538، 940، 6 جوان 1963، صفقة (المركز الوطني للسينما /SAPSA)، باع دورركل لبرونبرغر حقوق المنتج فيما تعلق بالأفلام القصيرة لجامس بلو التابعة للدولة.

646 (01) (Équipe 21) (BIFI)، مقال فرانسوا ماري دون تاريخ (1949؟) وذكرناه نحن.

647 BIFI، ليكيب (08) 11 (Équipe).

648 السجل العمومي للسينما والسمعي البصري.

649 حول هذه النتائج التي لايمكن سردها في هذا المقام، راجع سيباستيان دوني، «توزيع الأفلام الوثائقية في الجزائر الإستعمارية»، المقال المذكور.

650 1H ،2/2515SHD–T، دون تاريخ (1960)، المفوضية العامة للجزائر، «تعليمة حول توزيع الأفلام القصيرة التي أخرجتها مصلحة السينما».

651 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 53981F، [30 نوفمبر 1950]، رسالة بإمضاء غير مقروء.

652 المرجع نفسه.

653 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 6381F، منشور مجهول، بدون تاريخ (1957)، «ديوان الوزير المقيم وعناوين الكتب والمنشورات التي نشرها منذ 15 شهرا» (مارس 1956– جوان 1957).

654 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 53981F، 8 ماي 1949، أنج شارل غوميز المدرسة الإكليريكية سان جون سانجيس، سان إي مارن إلى مدير الديوان الجزائري للعمل الإقتصادي والسياحي.

655 لإتحاد الفرنسي للأعمال اللائكية من أجل التعليم عن طريق الصورة والصوت.

656 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 54681F، 30 ماي 1956، إ. لودو إلى مصلحة «المصالح الجزائرية للإعلام» (كما ورد).

657 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 54081F، 26 جانفي 1950، دو سير مدير الديوان الجزائري للعمل الإقتصادي والسياحي إلى الحكومة العامة للجزائر /مصلحة الإعلام.

658 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 54781F، 21 (جانفي؟) 1957. لويس رواني إلى غابريل أوديسيو.

659 وهذا لا يحول دون إبداء الامتعاض كما حدث في ذلك العرض سنة 1950، حين انتفضت القبائل ضد صور نساء القبائل أو الفلاحين التي عرضت على الشاشة... راجع مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 53981F، 30 جوان 1950، ل. فيري نائب رئيس الدائرة ورئيس منظمة «أصدقاء شمال الإفريقيين باللورين» إلى مدير ديوان الجزائر.

660 الشجرة ذات الأوراق الفضية، هيبون الملكية، القبعة الزرقاء، الباحثون عن الماء ووجهي الصحراء.

661 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 54281F، 4 جانفي 1956، العقيد موليه قائد القوات البرية الثالثة الاستعمارية إلى مدير ديوان الجزائر

662 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 54481F، 5 جويلية 1960، الملازم الأول سالمون إلى الأمانة العامة للشؤون الجزائريين

663 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 54881F، 1 ماي 1958، لوسيان باشي.

664 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 6381F، 23 جويلية 1957، تعليمة داخلية للديوان الإداري للجزائر. سلم لهم التصريح بذلك.

665 أنشأ جورج دوكليس لجنة لسينما شمال إفريقيا بوزارة التعليم، وهي التي كلفت قبل استقلال الدول الواقعة تحت الانتداب بتفادي النسخ المتكررة عند الإنتاج، وترجمة الأفلام لتوزيع أحسن للسينما التعليمية.

666 بخصوص توزيع الإيقونوغرافية الاستعمارية عن طريق المتحف البيداغوجي الذي أنشأه جول فيري، والذي يهدف لخدمة مصالح الجمهورية الثالثة، وكذا عن طريق الوكالات الاقتصادية التي انشاها ألبير سارو، راجع بيتر بلوم «من خلال المرآة السينماتوغرافية. تقديم فرنسا للمستعمرات وتقديم المستعمرات لفرنسا» في باسكال بلانشار وآخرون، الآخر ونحن، المرجع المذكور، ص 235–238.

667 مركز الأرشيف المعاصر، 19760009، 1503.

668 مركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 917. في الحقيقة أنتجت الأمانة العامة للشؤون الجزائريين الفيلمين بتكلفة 2،2 مليون فرنك. إنها «أفلام تركيب» دون أي تصوير إضافي.

669 مركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 917، 24 مارس 1959، ماير الأمانة العامة للشؤون الجزائريين إلى ج.ك رايموند ميلي. المستشار التقني هو إدوارد برولي.

670 هذه المعلومات قدمتها لي بياتريس دو باستر التي كانت حينها مديرة للمكتبة السينماتوغرافية روبير لينن لمدينة باريس.

671 مركز الأرشيف المعاصر، 19760009، 1580، رسالة، دون تاريخ من المدير العام للمركز الوطني للسينما «إلى الوزير» (وهو وزير الإعلام بلا شك).

672 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 9 CAB 39، أنيسي، 28 أوت 1950، مايير، تعليمة إلى الوالي، مدير الديوان.

673 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 10 CAB 154، 1951، موراتي، «ملخص عن عمل مصلحة البث السينماتوغرافي».

674 غير أنّه لابد من الملاحظة بأنّ الأفلام التي توزع هي في الغالب نفسها وهذا ما يقلل الإنتاج الكبير للأفلام الوثائقية ويحصره في حوالي خمسة عشر فيلما مكررا.

675 راجع تعليمة الديوان الجزائري للسينما التعليمية في ريموند بورد وشارل بيران، مكاتب السينما التعليمية ومراقبة الصم البكم، ليون، المطبوعات الجامعية بليون، 1992، ص 22–23.

676 مركز الأرشيف لما وراء البحار،وزارة الشؤون الخارجية، 6381F، السيد ماير مدير قطاع السينما للوزير المقيم في الجزائر (MRA)، تعليمة إلى السيد نوريس، نائب مدير لديوان للوزير المقيم في الجزائر.

677 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 9 CAB 46، 10 جانفي 1949، الديوان الجزائري للسينما التعليمية إلى رئيس بلدية سطيف.

678 يحتوي فهرس الديوان الجزائري للسينما التعليمية لسنة 1959 على القليل من الأفلام المتصلة مباشرة بالجزائر، وتتمحور هذه الأفلام حول الإرث الروماني : في الجزائر ذكريات روما العتيقة، مدن ميتة جزائرية، سيزاري (SHD–T، 1H) 2/2560Césarée، إذن إنه تاريخ فرنسا هو الذي يُروّج في الجزائر.

679 هروب محمود، أخرج في المغرب وقد عرض كثيرا في الجزائر داخل المدارس.

680 راجع أيضا فرانسوا شوفال دوني «توزيع السينما بالقرى الجزائرية خلال الفترة الاستعمارية» كراريس السينمانيك، رقم 76، جويلية 2004، ص 37–47.

681 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 8 CAB 51، 20 ديسمبر 1945، موراتي، تقرير سري «الدعاية عن طريق الفيلم وعن طريق السيارات المجهزة بمكبرات الصوت».

682 2560SHD–T، 1H، «مصلحة التوزيع السينماتوغرافي للجزائر. مكتبتها للأفلام...» ص 5.

683 بعض الأفلام النادرة تخاطب الأوروبيين بالجزائر (في حين أنهم الكثير لاحظوا السياسة الجزائرية للحكومة الفرنسية). ومن وجهة النظر هذه يمكننا القول بأنّ هذا الجمهور المحتمل قد ألفته طواعية القوة السياسية.

684 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 8 CAB 92، 20 ديسمبر 1945، موراتي، تقرير سري قدم بعد جولة في المناطق الجنوبية ومقاطعة قسنطينة، ص 3

685 في مقاله الدعاني حول «القيم والقدرات السينماتوغرافية لشمال إفريقيا» (1954)، يؤكد روجي نيل على حقيقة أنّ النخبة التونسية والسكان «الفقراء» لديهم تصورين مختلفين تماما عن السينما وعن المشاهد السينمائية (المقال المذكور، ص 5).

686 انتقل إلى مكاتب أكثر رحابة مع أواخر سنة 1956، راجع فيلم أفريك (Filmafric) رقم 219، جانفي 1957.

687 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 59081F، تقرير السيد روكوربي بعد جولة في الأراضي الجنوبية، 23 فيفري1– مارس 1951.

688 1H، 1/2515SHD–T، 27 أوت 1952، بلاسار، «بعض الأفكار حول النشاط العام لمصلحة البث السينماتوغرافي »

689 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 8 CAB 92، 20 ديسمبر 1945، موراتي، تقرير سري بعد جولة للأراضي الجنوبية ومقاطعة قسنطينة.

690 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 12 CAB 16، 17 جانفي 1958، موراتي، تقرير نشاط مصلحة البث السينماتوغرافي في 1957.

691 فرانسوا شوفالدونيه، «توزيع السينما في القرى الجزائرية...» المقال المذكور.

692 غالب الظن عن الطرقات إلى القبائل.

693 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 9 CAB 39، 21 نوفمبر 1949، تعليمة إلى مدير الديوان المدني والعسكري للحكومة العامة للجزائر من فيجيار، رئيس مصلحة الإعلام والتوثيق. قدمت عروض أخرى في وحدات أخرى.

694 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 6381F، مطوية داخلية «ديوان الوزير المقيم وعناوين الكتب والمطويات التي نشرها منذ 15 شهرا» (مارس –1956جوان 1957).

695 ذكرت العلاقات مع العمل النفسي العسكري وكذا مع «الهيئات الرسمية أو الخاصة» في مقال لفيلم أفريك (Filmafric) في جانفي 1957 : «سمحت هذه الإعارات التي تسيرها وتوجها المصلحة بالتقديم للجماعات التي استفادت من عنصر دقيق للإعلام، خصوصا للمجندين القادمين من فرنسا عند الوصول إلى الجزائر. وباختصار الكثير من التظاهرات التي صادقت على فائدة وجدوى الفيلم الدعائي والتعليمي كوسيلة للعمل النفسي في الوقت الذي تشيد فيه الجزائر الفرنسية للغد» (بول سافار).

696 مركز الاسترخاء للقوات الجوية.

697 1H، 1/12515SHD–T، 12 سبتمبر 1957، تقرير موراتي حول عروض مصلحة البث السينماتوغرافي للجنود. الكثير من الشركات الخاصة أعارت نسخها الخاصة بهذه المناسبة : (20th Century Fox، Actualités françaises، Gaumont، Paramount وغيرها).

698 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 15 CAB 82، بلاسار، 2 نوفمبر 1961، تقرير عمل مصلحة البث السينماتوغرافي. ينتابنا شعور أكده روجي طوش بوجود فصل تام وواضح للمهام : بالنسبة لسائق الشاحنة السابق كان العسكريون يعدون المكان ويعرضون أفلاما ترفيهية (مستعارة من مصلحة البث السينماتوغرافي وقامت بكرائها بعض الشركات الخاصة) على العسكريين : «كانوا هم يحثون على الأفلام التي تثير اهتمامهم، مثل الجزائر تعمل على سبيل المثال، مثل باريس، من أجل مشاهدة العاصمة

بالألوان. [...] كان الجيش يعرض أفلاما تجارية كبيرة وقبل ذلك أفلاما وثائقية كانوا يأتون لأخذها من عندنا. [...] كانوا يظهرون المستشفيات وشاحنة طب العيون التي كانت تتنقل إلى الريف. كانت مصلحتنا ترتكز على العمل الخيري لفرنسا، وهم الشيء نفسه». كان هناك إذن وعي بالعروض التي كانت تنظمها المصلحة الإجتماعية للجيش ولكن ليس العروض المتنقلة التي كان يقوم بها مكبرات الصوت والمنشورات بالاستعانة بالأفلام التي أنتجتها المصلحة السينماتوغرافية للجيش أو المكاتب الخمس على المستوى المحلي.

699 16 CAB 12، جوزيف مايير تعليمة في جانفي 1957.

700 1H ،SHD–T، 1/2516، 5 جوان 1957، تقرير من المسير موراتي حول جولة للباصات السينمائية من 19 إلى 19 ماي بناحية قسنطينة.

701 حتى وإن كانت الأفلام العسكرية لا تعرض كلها بالعروض المدنية.

702 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 12 CAB 225، 5 ديسمبر 1957، بلاسار، «دور مصلحة البث السينماتوغرافي منذ نشأة سلاح جديد: السلاح النفسي»، ص 1-3. أيضا بالـ SHD–T، 1/25151H.

703 المرجع نفسه.

704 1H ،SHD–T، 1/2516، 6 ماي 1957، تعليمة مصلحة العقيد دو كينيتان، «جولة إعلامية سينماتوغرافية للباصات السينمائية للحكومة العامة».

705 يصف راوول جيراردي الـ (OI) كنوع من «الخبراء المستشارين في العمل النفسي، والذين ينقلون الكلام الطيب من قطاع إلى قطاع»، الأزمة العسكرية الفرنسية، المرجع المذكور، ص 189.

706 1H،SHD–T706، 1/2516، 29 أفريل 1957، موراتي إلى والي قسنطينة.

707 1H ،SHD–T، 1/2516، 16 أفريل 1957، موراتي، تقرير حول جولة بالقبائل الكبرى، 01–13 أفريل.

708 مركز الأرشيف لما وراء البحار،12 CAB 225، 5 ماي 1959، موراتي، تقرير حول جولة، 13–30 أفريل.

709 12 CAB 15 مركز الأرشيف لما وراء البحار،، 5 نوفمبر 1960، روجي طوش، مسؤول عن الشاحنة رقم 3، تقرير حول جولة باص السينما رقم 3، 26 أكتوبر.

710 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 59081F، السيد بلاسار (Plassard) تقرير جولة بمقاطعة الجزائر ووهران من 2 إلى 15 ماي 1950.

711 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 82 CAB 15، 24 أكتوبر 1961، السيد بلاسار، تقرير جولة في مقاطعة أورليونفيل.

712 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الشؤون الخارجية، 6381F، منشور داخلي «ديوان الوزير المقيم وعناوين الكتب والمطويات التي وزعها منذ 15 شهرا» (مارس –1956جوان 1957).

713 ولكن لم تعترف الأمم المتحدة بحق الجزائر في الاستقلال إلا في ديسمبر 1960، في حين أنّ العملية السياسية قد فعلت بشكل كبير من قبل رئيس الدولة.

714 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 311، 2 ديسمبر 1958، مداخلة لبيير بارادوك، مسؤول الإعلام بوزارة الشؤون الخارجية في إجتماع حول «مسائل الإعلام» بالأمانة العامة للشؤون الجزائريين (13 أكتوبر).

715 أنشئت بعثة الربط بالجزائر سنة 1956.

716 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 340، 10 أوت 1960، مونيك بولغار (نيويورك) إلى بارادوك.

717 مركز الأرشيف لما وراء البحار وزارة الشؤون الخارجية، 6381F، منشور مجهول، بدون تاريخ (1957) «ديوان الوزير المقيم وعناوين الكتب والمطويات التي وزعها منذ 15 شهرا» (مارس –1956 جوان 1957).

718 راجعنا الوصف المادح الذي قدمه جون موران، وهو مندوب عام بالجزائر بين 1960–1962 : «روجي فورس كان واحدا من أصدقائي المقربين. بعد أن كان مساعد ريموند أوفروا (بمصلحة الإعلام بوزارة الخارجية دخل معي إلى ديوان بيدو بدء من 1947. ثم واصل مشواره المشرق بوزارة الخارجية خلال السنوات الأولى لمخطط مارشال بمديرية الشؤون الاقتصادية. في سنة 1952 عُين مديرا لمصلحة الصحافة والتوثيق بنيويورك. بعدها رجع إلى المكان الذي بدأ منه ولكن هذه المرة كان الرجل الأول، أصبح مديرا لمصلحة الصحافة بوزارة الشؤون الخارجية قبل أن يُرقى إلى مدير عام للشؤون الثقافية ثم سفيرا بالعديد من دول العالم. جعلت منه معرفته بالصحافة والعلاقات الودية التي كان يرعاها مع العديد من الصحفيين الفرنسيين والأجانب لاسيما الأمريكيين، رجل الموقف»، ديغول والجزائر، شهادتي، 1960–1962، باريس، ألبان ميشال، 1999، ص 339–340.

719 في تقرير حول الإعلام بالجزائر أكد فورس حول حقيقة أنّه «في مجال الإعلام أين القليل من المختصين موجودون بفرنسا أظهر السيد كو دو فريجاك بأنّه يتقن مهنته» مقدمة ص 2.

720 إذا كان السفير يوجد بواشنطن فإنّه بنيويورك أين تطورت نشاطات مصلحة الإعلام.

721 مذكرات ألفاند، دهشة الوجود، جريدة 1939–1973 (فايار، 1977) لا تحتوي على حقائق حول المعلومة.

722 وزارة الشؤون الخارجية، الإعلام المعلومة، 339، 27 مارس 1959، روجي فورس إلى هيرفي ألفاند.

723 (Running the Red Blocade) من أجل الهند الصينية هي نسخة مختصرة لفيلم (المصلحة السينماتوغرافية للجيش) مع الأسلحة والذي انتهي منه في سبتمبر 1953 وعرض بالخريف في صالات السينما الأمريكية من خلال دائرة (RKO) من أجل 4000 إلى 5000 عرض ولكن الذي لم يتمكن من العرض بشبكة التلفزيون الأمريكية. من أجل ذلك اتصل فورس بشركة تيلي نيوز (Telenews) من أجل إخراج أفلام مباشرة في المغرب وليس فقط القيام بالتركيب لأفلام فرنسية حول الوصاية لأننا «يجب علينا للأسف التعتراف بأنّ أفلامنا الوثائقية حول المغرب وبالرغم من النوعية الجيدة للكثير منها، لديها القليل من الحظ كي تثير اهتمام صالات السينما وبدرجة أقل التلفزيون الأمريكي».

بالنسبة لفورس التلفزيون هو الذي يمثل مستقبل الدعاية.بما أنّ استخدام شركة أمريكية سيفقد الفيلم «بالولايات المتحدة خاصيته الدعائية الفرنسية وبالتالي لن تثير شكوك أو حذر الرأي العام». وزراة الخارجية، المغرب 44–55، 250، 15 مارس 1954، روجي فورس إلى جان باس دوفون (برئاسة أفريك لوفون بوزارة الشؤون الخارجية).

724 العناوين والتواريخ للخدمة هي كالتالي : (Seventeen Centuries into Focus) (جانفي 1957)، أرضهم (Their Land) (مارس 1957)، عائلتهم (Their Family) (مارس 1957)، سنة قرار (Year of Decision) (مارس 1957)، المئاة من الأقدام المشغولة (Hundreds of Busy Feet) (أفريل 1957)، الرجال في القبعات الزرقاء (Man in the Blue Kepi) (أوت 1957)، الماء، المحصول والإنسان (Water، Crops and Men) (جوان 1957)، رجال الغد (Men of Tomorrow) (أوت 1957)، أورافريكا (Eurafrica) (أوت 1957).

725 نظرة على الجزائر (Profile of Algeria) (جويلية 1956)، قصة الصحراء (Saharan Story) (أوت 1956)، قصة الطوارق (Tale of the Tuareg) (نوفمبر 1956).

726 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، 9 ديسمبر 1957، فورس إلى ألفاند. في الحقيقة الأفلام الأولى الثلاثة عرضت منذ جويلية 1956 والتسعة الآخرى بدءاً من 1957.

727 وزارة الشؤون الخارجية مهمة العلاقات للشؤون الخارجية، 14.3، 9 ماي 1957، روجي فورس إلى ه. لانغلي (مدير أوروبا بوزارة الشؤون الخارجية ومسؤول عن مهمة العلاقات للشؤون الخارجية).

728 إجمالا 19 فيلما قصيرا أنتجتها تانجنت فيلمز حول الجزائر، أي 17 بعد سلسلة ملف الجزائر، بين 1957 و1961.

729 هذا الشريط الذي يدوم ثلاث دقائق كان موضوعا لاتفاق بالتراضي بين الحكومة العامة للجزائر وتانجنت فيلمز في 10 أكتوبر 1956، راجع وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، فورس إلى غورللان (المستشار التقني بوزارة الجزائر).

730 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، دوماري (نيويورك) إلى الأمانة العامة للشؤون الجزائريين.

731 مقال لجورج وليامسون في جريدة الوول ستريت جورنال في 13 أوت 1957، المذكور في رسالة للسفارة الفرنسية بواشنطن في 12 أوت 1957، راجع وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339.

732 وزارة الشؤون الخارجية، مهمة العلاقات للشؤون الخارجية، 14.3، 5 أوت 1958، فورس إلى ألفاند.

733 في أمريكا الشمالية ومنذ الحرب العالمية الثانية، ولكن بالأخص خلال الخمسينيات والستينيات تطورت العديد من الدراسات حول المسائل الإعلامية.

734 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، 2 ديسمبر 1956، فورس إلى ألفاند.

735 وزارة الشؤون الخارجية، مهمة العلاقات للشؤون الخارجية، 14.3، 21 فيفري 1958، فورس إلى لانغلي.

736 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، 16 أوت 1958، فورس إلى بارادوك. تعليق مجهول بعد عرض بالصالة.

737 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، فورس إلى بروييه (Brouillet)، الأمين العام لشؤون الجزائر.

738 وزارة الشؤون الخارجية، 14.3، 7 ماي 1957، فورس إلى غورلين، الوزير المقيم في الجزائر.

739 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 311، 18 مارس 1960، تعليمة مجهولة، القيمة المفترضة لسنة 1961 بلغت 270000 فرنك جديد.

740 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، 1 ماي 1959، فورس إلى مصلحة الصحافة بوزارة الشؤون الخارجية.

741 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 311، 4 جانفي 1960، فورس إلى مصلحة الصحافة والإعلام بوزارة الشؤون الخارجية، «قطاع إفريقيا، تقرير نشاط لسنة 1959»، ص 2

742 وزار الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، 8 ديسمبر 1956، فورس إلى ألفاند.

743 بلغت ميزانية تانجنت فيلمز من أجل 10 حلقات من ملف الجزائر إلى حوالي 50 مليون فرنك، وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، 8 ديسمبر 1956، فورس إلى بارادوك. غير أنه ومن باب المقارنة الميزانية العامة للأفلام الوثائقية بالنسبة لسنة 1958 وحدها بلغت 150 مليون دولار، وزارة الشؤون الخارجية، مهمة العلاقات للشؤون الخارجية، 14.3، 5 أوت 1958، فورس إلى ألفاند.

744 وزارة الشؤون الخارجية، مهمة العلاقات للشؤون الخارجية، فورس إلى بواسجيلين (Boisgelin).

745 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، 24 مارس 1959، فورس إلى هنري إنغرند الأمانة العامة للشؤون الجزائريين.

746 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، إشهار (ملف الجزائر).

747 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، 16 أوت 1958، فورس إلى بارادوك.

748 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، فورس إلى بروبي، الأمين العام لشؤون الجزائر.

749 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 339، 16 أكتوبر 1958، فورس إلى بارادوك، «توزيع ستة أفلام بالنوادي الأمريكية».

750 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 311، 2 ديسمبر 1958، دو رولي مركز للتوزيع الفرنسي في تقرير عن اجتماع حول مسائل الإعلام بالأمانة العامة للشؤون الجزائرين في 13 أكتوبر 1958، ص5.

751 مركز الأرشيف المعاصر، المركز الوطني للسينما، 19760009، 1505، صفقة دون تاريخ بين مركز التوزيع الفرنسي وشركة تانجنت فيلم.

752 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 311، تقرير حول إجتماع 13 أكتوبر 1958 بالأمانة العامة للشؤون الجزائريين. غير أن لاشروا يريد الاحتفاظ بتأثيره على الصحافة الفرنسية والعالمية عند إجراء هذه المؤتمرات الصحفية للمفوضية الجزائر.

753 روجي فورس، المعلومة في الجزائر، المصدر المذكور، ص 15.

754 أرشيف وزارة الشؤون الخارجية لا يحتوي إلا على القليل من ذكر المستعمرات الفرنسية.

755 راجعنا موريس بريستات : «علم المختصون الأمريكيون في العلاقات العامة منذ وقت طويل زملائهم الأوروبيين بأنّه لابد من القيام بالمراحل نفسها وكأنك ستقوم ببيع سيارة. حينما يكون المنتج هو المعلومة حول الأحداث فإنّ التقنية تتعقد. غير أنّ المبادئ تبقى صالحة. على الخطاب المتحدث به أن يبقى بسيطا. لابد من استعمال كلمات محدودة. اللغة البسيطة وإظهار احترام متعمد للأماكن العامة وطابوهات اللحظة والاكتفاء بالقول دون البحث على الإثبات. وعلى العكس الخطاب المرئي الذي لا يمكن فصله عن تشويشه أو ما يرافقه من موسيقى يميل إلى تقديم صور صادمة»، في جيرار شاليان ((برئاسته)، إقناع الجماهير، المصدر السابق، ص 47–48. وإذا كانت الأفلام «الأمريكية» التي أخرجت لحساب فرنسا هي بالفعل أخرجت طبقا لهذا النموذج فذلك ليس هو الحال بالضرورة لكل الأفلام الفرنسية التي تبقى غالبا باهتة.

756 في جواب لمارسيل بلان الأمين العام للأمانة العامة للشؤون الجزائريين، كتب روجي فورس : «تشيرون لي في رسالتكم المؤرخة في 25 أفريل بأنّ عمل السينما والتلفزيون الذي قمنا قد أرضى الأمانة العامة».

757 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 311، 10 أوت 1960، ميشال دوبريه إلى وزارة الشؤون الخارجية.

758 لم يكن شارل ديغول أول من أثار اهتمام السياسة بالتلفزيون كما يعتقد ذلك في كثير من الأحيان. بل على العكس استفاد كثيرا من خبرات من سبقوه. وسنراجع في هذا الخصوص وبشكل عام ماري فرانسواز ليفي (برئاستها) التلفزيون في الجمهورية. فترة الخمسينيات، بروكسال، كومبلاكس، 1999، أو جيروم بوردون وآخرون (برئاسته) المغامرة الكبرى للشاشة الصغيرة. التلفزيون الفرنسي، 1935–1975، باريس، (BDIC)/متحف التاريخ المعاصر، 1997.

759 حول التطور التقني للتلفزيون راجع كولات لوستيار (Colette Lustière) «نشرة الأخبار المتلفزة. تطور التقنيات والتدابير»، في ماري فرانسواز ليفي (برئاستها) المرجع ذاته، ص 44–64. نلاحظ باهتمام أن نقابة الصحافة المصورة أنشأت شركة فرانس فيديو من أجل تمويل نشرة الأخبار المتلفزة بصور أحداث الساعة.

760 مركز الأرشيف لما وراء البحار، وزارة الدولة للشؤون الجزائرية، 58781F، 29 نوفمبر 1961، المدير العام للمركز الوطني للسينما إلى (وزارة الدولة للشؤون الجزائرية).

761 وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 88، 23 ماي 1960.

762 وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 88، 22 نوفمبر 1960.

763 جان غي مورو، حكم التلفزيون، باريس، السوي (1967 ،(Seuil، ص 6. هذا الرقم الذي يبدو قليل الأهمية لايجب مع ذلك التقليل من شأنه بحسب جون بيير إسكينازي) فالأشخاص الذين يجتمعون

على سبيل المثال من أجل مشاهدة مداخلات ديغول والتي تتحدث عنها الصحافة، التلفزيون والديمقراطية، باريس، (1999 ،PUF)، ص 30. يلاحظ كريستيان ديلبورتي وبحق بأنّ المليون ونصف المليون جهاز تلفزيون (في سنة 1959) قدمت مشاهدين أكبر من السينما «صحافة التلفزيون، 1949–1959 : العشر سنوات المجيدة أو السنة الصفر؟» في جيروم بوردون وآخرون (برئاسته)، المغامرة الكبرى للشاشة الصغيرة، المرجع المذكور، ص 122. إنّ زيادة عدد التلفزيونات تمت بحسب توسعة التغطية الأرضية التي انتقلت من الربع سنة 1956 إلى الثلثين سنة 1959، راجع الرسم بكولات لوستيار «النشرة الإخبارية...»، المقال المذكور، ص 63–64.

764 وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 88، تقرير اجتماع 13 ماي 1960 بماتينيون حول تطور التلفزيون بالجزائر، سري للغاية.

765 حول حالة الطوارئ في ماي 1958 والمنع من العرض على الهواء للجنرال ديغول راجع إيفلين كوهين : «ماي 1958. الأحداث التلفزيونية في الحدث السياسي»، في كريستان دلبورتي وآني دوبرا (برئاستها)، الحدث، الصور، التمثيلات، المذكرات، باريس، كريافيس، 2003، ص 113–126.

766 موليه كان يتلقى استشارات من بلوشتاين بلانشيه قطب من أقطاب الإشهار وعالم كبير بتقنيات العلاقات العامة كما يلاحظ ذلك فابريس ديلمايدا وكريستيان ديلبورتي في تاريخ وسائل الإعلام بفرنسا، المرجع المذكور، ص 166.

767 إيفلين كوهين «التلفزيون، القوة والمواطنة» في ماري فرانسواز ليفي (برئاستها)، التلفزيون في الجمهورية، المرجع المذكور، ص 23–41. الاقتباس من الصفحتين 29 و31.

768 المرجع نفسه، ص 40–41. وهي تلاحظ بالرغم من ذلك وهي محقة بأنّ «سياسة حكومة غي موليه فيما تعلق بالإعلام ترتكز على فكرة أنّ الإعلام هو صراع وجب على الحكومة في هذا المجال أن تثبت وجودها وقوتها» ص 38.

769 تذكر إيفلين كوهين نصا لروبير بيشيه، وزير منتدب للإعلام سنة 1946 وهو يتسائل حول «هل المعلومة دعاية ؟» والذي يدعو فيه إلى حرية التعبير بعد تجربة النازية وحكومة فيشي وذلك مع التذكير بالهيمة الضرورية (والمعادية) للدولة على المعلومة (المرجع نفيه، ص 27). موقف موليه هو قريب من ذلك فهو يدعو إلى حرية التعبير مع الترويج للرقابة بالقوانين المتعلقة بحالة الطوارئ بالنسبة لنا، وفي هذه النقطة يكمن تناقض مهم وذو مغزى للقناع الدموقراطي للدعاية.

770 جون بيار جونكولا، سينما الفرنسيين، الجمهورية الخامسة، باريس، ستوك، 1979، ص 80.

771 المجلس الوزاري المشترك (الذي سيتحول إلى «مجلس الإعلام للجزائر» لمتابعة قرارات لجنة الشؤون الجزائرية) له دور وطني : «مجموعة العمل تجتمع بشكل طبيعي بعد انتهاء جلسات لجنة الشؤون الجزائرية، وهو يعلم بالإجراءات الواجب اتخاذها على مستوى الإعلام العام بخصوص القرارات التي تتخذها الحكومة في لجنة الشؤون الجزائرية «(وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائرين، 34، اجتماع لجنة الشؤون الجزائرية في 21 جويلية 1960). لا يجب خلطها مع اللجنة المركزية للإعلام (COCI) التابعة لمديرية الشؤون السياسية للمندوبية العامة بالجزائر العاصمة.

772 الأمر يتعلق بـ : لقد أحللنا السلام بتازالت، باريس، روبرت لافونت، 1957.

773 حصة لاحقة أظهرت كاتب ياسين من أجل الحديث عن تطور الشعب الجزائري باتباع مجرى التاريخ هنا أيضا.

774 وزارة الشؤون الخارجية، الصحافة والإعلام، 311، 28 مارس 1958، تقرير عن اجتماع لجنة التنسيق للإعلام والعمل النفسي في 26 مارس.

775 في 1962 وفي الوقت التي كان يحضر فيه للتوقيع على إتفاقيات إيفيان يمكننا قراءة في تعليمة للجنة الشؤون الجزائرية: «ستتم الاتصالات مع المكاتب المجاورة (موناكو، أوروبا 1، لوكسومبورغ) ليتمكن المعلقون السياسيون لهذه المكاتب، والذين لهم علاقات دائمة مع وزارة الدولة [الشؤون الجزائر] من تقديم تعليقات وشروحات تتماشى والاتجاه المرغوب فيه»، وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 39، تعليمة مجهولة في 26 فيفري 1962. تمتلك الدولة وقتها خمسة أسداس من راديو مونتي كارلو و35% من أوروبا، راجع فابريس دالميدا وكريستيان دلبورتي، تاريخ وسائل الإعلام في فرنسا، المرجع المذكور، ص 184–185.

776 بالنسبة لسيلفي بلوم التلفزيون عند ديغول هو «قناة بالمعنى الحرفي للكلمة تربط بين صوت وصورة مباشرة عند الحشود»، التلفزيون يوميات السلطة، 1958–1981، باريس، (PUF)، التوثيق الفرنسي، 1994، ص 97.

777 شارل ديغول، مذكرات الأمل. التجديد، 1958–1962، باريس، بلون، 1970، ص 301–304.

778 يوكد روجي جيرار شفارتسنبرغ على الجانب المسرحي للرئيس: «لم يفرض الأسلوب البطولي لديغول نفسه من 1958 إلى 1965 إلا في مناخ خال من المنافسة. وبعيدا عن الانفتاح على المنافسين كان التلفزيون مخصصا لمونولوجات رئيس الدولة». الانتخابات الرئاسية لسنة 1965 دفعته للتغيير من إستراتيجيته. الدولة الحفل. مقال حول وضد نظام النجوم في السياسة، باريس، فلاماريون، 1977، ص 190. ويذكر جون بيير إسكينازي من جهته «حفلة عامة بصوت واحد» غير أنّ «ديغول لم يكن فقط مالكا لسلطة عمومية فهو أصلا شخصية أسطورية»، التلفزيون والديمقراطية، المصدر المذكور، ص 29 و43.

779 باسكال أورين ديغول أو نظام الخطاب، باريس، ماسون، 1978.

780 الأمر يتعلق بخطاب يوم 4 نوفمبر 1960 والذي يذكر خلاله الجنرال «الجمهورية الجزائرية التي ستولد يوما ما».

781 في فيفري 1959، أصبح الراديو والتلفزيون الفرنسي مؤسسة عمومية، يعين مديرها خلال مجلس الوزراء، النشرات الإعلامية تابعة مباشرة لوزير الإعلام. راجع إليزابيث كازيناف وكارولين أولمان موريات، الصحافة، الراديو والتلفزيون في فرنسا من 1631 إلى يومنا هذا، باريس، هاشيت، 1994، ص 167–183.

782 ماري كاثرين وبول فيلاتو، الحرب والعمل النفسي...، المصدر المذكور، المجلد 2، ص 591، تدرس بعض الشخصيات ذات الخلفية الإعلامية أو الجامعية بهذا المركز الباريسي، والتي تعد نظرياته بعيدة عن نظريات مركز التعليم لإحلال السلام وحرب العصابات المضادة في الجزائر نفسها.

783 أندريه برينكور، التلفزيون ووعوده، باريس، الطاولة المستديرة، 1960، ص 111-112.

784 ستيفان أوليفيزي، التاريخ السياسي للتلفزيون، باريس، لارماتان، 1998، ص 132-138.

785 جون شالابي هو بالتأكيد الكاتب الذي قدم بشكل جيد التلفزيون في مجموعة إعلامية أكبر وراجعة إلى تجارب الجنرال خلال الحرب العالمية الثانية، وكذا بالنسبة لنظرته للدولة وللتاريخ الوطني. راجع كاملا فترة رئاسة ديغول والإعلام، الدولانية والعلاقات العامة (The de Gaulle Presidency and the Media، Statism and Public Communications)، نيويورك، لندن، بارغراف ماك ميلان، 2002. كما راجعنا أيضا الأعمال الرائدة لجيروم بوردون لاسيما الوفاء التام، السلطة والتلفزيون، 1935-1994، باريس، لو ساي (1994، Le Seuil).

786 جون بيير غيشار، ديغول ووسائل الإعلام، صورة الجنرال، باريسن فرانس إمباير، 1985، ص 139.

787 لويس تارنوار، ديغول والجزائر، المرجع المذكور، ص 167. بالنسبة لبول دولوفريي) في حد ذاته «كان العسكريون يعدون الإعلام كغنيمتهم المحروسة»، في روزلين شينو ()، بول دولوفرييه أو حب العمل، باريس، لو ساي، 1994، ص 190. وهو يتذكر بأنه «أخافه» الوضع المشروط الذي اقترحه المكتب الخامس للعقيد لاشوروا، ص 179.

788 المرجع نفسه، ص 183. وهو يذكر على سبيل كيف كانت تصل حصة حذف أصوات البلاد دقائق فقط قبل عرضها على الشاشة، وهذا ما يجعل مراجعة المحتوى من قبل المدنيين أمرا مستحيلا. وعلى المدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسي ريموند جانو أن يكتب رسالة إلى الجنرال كريبين ليذكره بتبعية فرانس 5 للراديو والتلفزيون الفرنسي الباريسي وبالتالي لوزارة الإعلام (ص 184). حول الحصص راجع أنطوان سباغ «الدعاية براديو الجزائر العاصمة»، في ميشال دو بوسيار وآخرون (برئاسته)، الراديو والتلفزيون في وقت (أحداث الجزائر)، 1945-1962، باريس، لارماتان، 1999، ص 27-40.

789 إعادة ذكر روجي فورسن الإعلام في الجزائر، ص 1.

790 لويس تار نوار، ديغول والجزائر، المرجع المذكور، ص 183-184.

791 هذه الأفلام ذاتها وكذا أفلام أخرى بيعت أيضا بالخارج في بداية حرب الجزائر.

792 إلى هذين الفيلمين تضاف وفي السلسلة نفسها، تقاطع الطرق، كتب الثلاثة وأخرجها ماكس دامان وأنتجت مقابل مبلغ 145.197 فرنك، مركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 915 و930.

793 مركز الأرشيف المعاصر، وزارة الدولة للشؤون الجزائرية، 19760009، 1513 و1515.

794 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 15 CAB 12، 25 فيفري 1960، مجهول (مصلحة السينما).

795 وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة لشؤون الجزائريين، 89، 14 فيفري، فيليب تيبو (مدير مصلحة الإعلام لوزارة الدولة للشؤون الجزائرية) خلال إجتماع اللجنة المركزية للإعلام).

796 مركز الأرشيف المعاصر،19950256، 7، 9 ماي 1960، رونيه تيبو (مدير الإعلام بالراديو والتلفزيون الفرنسي) إلى المدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسي.

797 مركز الأرشيف المعصر، 19950256، 9 سبتمبر 1960، تيبو إلى المدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسي. مبلغ 50،000 فرنك هو متعلق بالفترة من 1 سبتمبر إلى 31 ديسمبر 1960. 8 سبتمبر 1960، أ.بون،

مدير مصلحة الشؤون المالية للراديو والتلفزيون الفرنسي إلى مدير الإعلام، مركز الأرشيف المعاصر، 19950256، 9.

798 راجع مركز الأرشيف المعصر، 19900214، الراديو والتلفزيون الفرنسي، المجلس المركزي للبرامج، 1950–1959. إذا كان المسرح والدين والفلسفة أو السينما لهم الحق في الذكر فهذا ليس حال السياسة.

799 مركز اللأرشيف المعاصر 199590256، 6، هذه العملية قامت بها جمعية سان–الجزائر، تعالج الحصص السبع مدارس القرى ومراكز التدريب المهنية والمنازل النسوية ومنح الدراسة والمخيمات الصيفية واختفاء البيوت القصديرية والفلاحة، وهي مواضيع قريبة من تلك التي عولجت في الأفلام العسكرية.

800 في ديسمبر 1960 عرضت على الشاشة محاولة مشابهة مع أربعة حصص مخصصة لـ» الهدايا الأخوية للريف». مركز اللأرشيف المعاصر، 19950256، 8، 5 ديسمبر 1960، سباغ إلى أوليفيي مدير البرامج.

801 الفيلم الوثائقي أتم، المصلحة السينماتوغرافية للجيش 232، تاريخ 1961 ميدوم 19 دقيقة. وهو يأخذ بالفعل في الحسبان التجارب النووية التي أجراها الجيش في الصحراء.

802 مركز الأرشيف المعاصر، 19950256، 6، 23 سبتمبر 1960، رونيه تيبو إلى المدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسي.

803 أنشئت فعلا سنة 1960 استباقا للإستفتاء، CIC تابع لرئيس الوزراء. وهو موجود أيضا إلى غاية اليوم، وهو يهدف إلى الترويج لنشاط وعمل السياسة الحكومية.

804 المركز التاريخي للأرشيف الوطني،20 ،F41 2235 ديسمبر 1960، تعليمة للويس تارنوار إلى المدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسي.

805 المركز التاريخي للأرشيف الوطني، 13 ،F41 2239 ماي 1961، لويس تارنوار إلى لويس جوكس وزير الشؤون الجزائرية.

806 وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 88، أندري جيرار الراديو والتلفزيون الفرنسي إلى فيليب تيبو مدير مصلحة الإعلام بوزارة الدولة للشؤون الجزائرية. يضم الفريق خمسة أشخاص.بما فيهم صحفي يتحدث اللغة العربية.

807 راجع إنشاء حصة الدعاية صوت البلاد في أكتوبر 1957 على أمواج راديو الجزائر العاصمة.

808 من أجل تحليل للمواضيع المعالجة والتي هي في غالب الأحيان متماشية مع وجهة تطور السياسة الجزائرية لفرنسا، 1959–1962، في جون نوال جانيني (ومونيك سوفاج (برناستها)، التلفزيون المرآت الجديدة. مجلات الروبورتاجات الكبيرة، باريس، (Le Seuil/INA)، 1982، ص 93–110، كما راجعنا أيضا القائمة الكاملة لفهارس الحصص (حوالي عشرين موضوع بين 1959 و1962، 5 في 1963، 2 في 1965، 1 في 1966) في الكتاب ذاته، ص 225–240.

809 جيروم بوردون)، تاريخ التلفزيون في عهد ديغول، باريس، (INA/Anthropos)، 1990، ص 90. بالنسبة للكاتب «شكل ذكر صعوبات الجيش بكل ذكاء وخيبة أمل الأقدام السوداء سياسة معاكسة لسياسة الجنرال ديغول».

810 ربما يذكر دارسي (d'Arcy) بدايات النشرة التلفزيونية سنة 1949؟.

811 فرانسوا كازيناف، جون دارسي بارل (Jean d'Arcy parle)، باريس، (INA) التوثيق الفرنسي، 1984، ص 36–37.

812 بالنسبة لهيرفي بروسيني وفرانسيس جامس، الحصة لم تجلب أي شيء بشكل رسمي إلى التلفزيون في الخمسينيات، ولكنها تقترح قبل كل شيء انفتاحا موضوعيا وشخصيات تجعل من الجزائر أكثر حضورا، رؤية الحقيقة. صحافة التلفزيون، باريس، (PUF، 1982)، لاسيما ص 41–46.

813 بيير دي غروب، خارج الهواء، حوارات مع أنيك بينييه جيلي وماريون سكالي، باريس، رصيف فولتير، 1992، ص 95–96.

814 بخصوص هذه الشهادة بيار دي غروب مخطئ: «ولكن التلفزيون ليس هذا. الحقيقة لا نصورها في الكثير من الحالات. «وحينما نكون حاضرين في وقت الحدث تحوم حولنا الشكوك بأننا حضرنا «أمرا خاصا حقيقيا للتلفزيون [...] لا يمكننا اختلاق أحداث لم تحدث. الدوريات خلال حرب الجزائر كانت موجودة كل يوم. إذن ما الذي يميز هذه الدورية عن غيرها؟ هل أعدت من قبل؟ نحن لا نتحكم في جبهة التحرير الوطني... ولنفترض بأننا نتحكم في بعض العناصر للجيش الفرنسي فنحن لا نتحكم في الأشخاص الذين يواجهوننا. التلفزيون هو تصوير ما نراه. ولكن إذا كان المراسل لا يرى شيئا؟ كانت تحدث أمور في الجزائر. القتلى كانوا موجودين في كل يوم. لم نختلق أبدا جثثا. [...] الخمس أعمدة لم تعد توجد. لأنه ليس لدينا شيء آخر نقوم به، نحن الآن نلاحظ بعض الأمور الصغيرة التزوير على سبيل المثال. ولكن المهم لم يكن موجودا. أظهرت الخمس أعمدة أشياء لم نشاهدها من قبل» في خارج الهواء، المرجع المذكور. ص 97–100.

815 1H، 2517SHD–T، 29 فيفري 1960، غييوم لو بيغو مندوب وزاري للبحرية، إلى نائب الأميرال الوالي البحري للناحية الرابعة، «روبورتاج تلفزيوني حول الرقابة البحرية».

816 1H، 2517SHD–T، 7 أكتوبر 1960، هـ. دولاباستيد مستشار تقني بديوان الأمانة العامة للشؤون الجزائريين للجنرال قائد القوات المسلحة بالجزائر. عرض مشهد حول القبائل في جانفي 1961 (« في ماذا يفكر الريف؟»).

817 مركز الأرشيف المعاصر 19950256، 6، 3 ماي 1961، بيير لازاريف «حصة بتاريخ 5 ماي 1961». في مركز الأرشيف المعاصر، 19950256، 8، سنشاهد أيضا مسيري الجرائد الموالين لمحاولة الانقلاب، مع المداخلات المبرمجة لديغول، دوبري، موليه، شومان... وبهذه المناسبة كتب وزير الإعلام تير نوار إلى جانو المدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسي: «لقد كنا فخورين بأنّ الراديو والتلفزيون الفرنسي كان أول من أعلن نهاية التمرد. إنّ العمل الذي أنجزه الجميع في فرنسا، وكذا شجاعة المتعاونين معنا بالجزائر العاصمة كانت كلها محل تقدير الحكومة ورئيس الجمهورية شخصيا هنأ الوزير» (8 ماي 1961).

818 ملاحظة برينكور: «المشاورات العمومية الأخيرة حول هذه النقطة هي أكيدة».

819 أندريه برينكور، التلفزيون ووعوده، المصدر المذكور، ص 119.

820 مركز الأرشيف المعاصر 19950256، 6، 29 فيفري 1960، السيد رازاريو، تسيير المعلومة التلفزيونية، إلى بيير سباغ. بعض المتعاونين يهددون بالاستقالة.

821 هذا الكرتون بعينه (مركز الأرشيف المعاصر،19950256،6) يحتوي على مسيرين للأعمدة الخمس، والذين يسمحون بمعاينة أنّ الصحفيين يتبعون منهج الحكومة فيما تعلق بإخراج الشخصيات والمواضيع، مثل ما حدث في ماي 1960 مع موضوع «الطبقة الأولى» حول «بيت مجهز مسبقا، وإن أمكن الأمر إنزالها بالمظلات أو احضارها بالشاحنات»، أو في ديسمبر 1960 مع الروبورتاج الذي يحمل عنوان «الصحراء» «حول تقديم قيمة الصحراء».

822 كان التمويل في البداية صعب إنجازه فلم يستطع الراديو والتلفزيون الفرنسي تسديد 800 مليون اللازمة، فقد رفض وزير المالية الإفراج عن الأموال الخاصة بالميزانية العامة. وتنصلت رئاسة المجلس والأمانة العامة للشؤون الجزائريين من وزارة الإعلام. راجع وزارة الشؤون الخارجية، SEAA، 88، 13 نوفمبر 1958، ر.بروبي الأمانة العامة للشؤون الجزائريين إلى وزير الإعلام. وبالنسبة للمبالغ الإجمالية التي استثمرتها الدولة في الراديو والتلفزيون الفرنسي بالجزائر وكذا تنظيمها، راجع فرانسوا بيج الراديو والتلفزيون في المغرب، (FNSP)، دراسات مغاربية، رقم 6، جانفي 1966، ص 32.

823 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 12 CAB 234، 2 أفريل 1958، المدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسي إلى وزير الجزائر، سري.

824 حوار مع جاك مانلاي.

825 من أجل قائمة بالمواضيع المعالجة في 1957–1958، راجع موني براح)، «النشرة التلفزيونية الاستعمارية، 1957–1958»، الشاشتين، رقم47–48، جويلية–أوت 1982، ص 51–57.

826 سنجد شهادات ماري جوزيف دوبارجي (كاتبة السيناريوهات ثم مخرجة) ودوني دوريان (مساعد مانلاي) في ميشال دو بويسيار وآخرون (برئاسته)، الراديو والتلفزيون في وقت «أحداث الجزائر»، 1954–1962، باريس، لارماتان، 1999، ص 225–229.

827 وبالمناسبة قد يوظف عامل بالمصلحة السينماتوغرافية للجيش كما في سبتمبر 1958 من أجل متابعة الجنرال سالان : «أنجز هذا الروبورتاج عامل عسكري تابع للمصلحة السينماتوغرافية للجيش والذي وضع تحت تصرف الراديو والتلفزيون الفرنسي بطلب من السيد م. نيوويرث». SHD–T، 2/25151H، 15 سبتمبر 1958، النقيب روي، «إستغلال الروبورتاجات المصورة السينمائية التي قامت بها المصلحة السينماتوغرافية للجيش خلال زيارة الجنرال سالان بمنطقة سطيف».

828 بيير كريناس، في روجي فورس، الإعلام في الجزائر، ص 18. كان كريناس في حينها مدير مصالح الراديو والتلفزيون الفرنسي بإفريقيا الشمالية.

829 إستعمال الراديو ليس بالأمر السهل كما يشير إلى ذلك هـ. دولا باستيد الأمانة العامة للشؤون الجزائريين في نوفمبر 1959. وكما هو الحال مع أفلام وزارة الشؤون الخارجية بقلب الجيش، يوجد تعاون حقيقي فيما يتعلق بتنظيم الوسيلة في حد ذاتها : «لزم الأمر انتظار السنة الخامسة من الحرب من أجل تنظيم تنسيق مهام الحصص الفرنسية والناطقة باللغة العربية وكذا مراقبتها بالجزائر العاصمة. [...] لا يوجد في الوقت الراهن أية سلطة منظمة من أجل تقديم توجيهات تخص مجمل هذه الحصص. وبالخصوص مدير الحصص العربية بباريس، في غياب تعليمات متبعة اضطر إلى طلب رأي الدفاع الوطني ووزارة الشؤون الخارجية ولإيجاد حل وسط بين آراء متناقضة فيما بينها في أغلب الأحيان

أو الإبقاء على صمت حذر»، 1H، 2/2516SHD-T، 11 نوفمبر 1959، هـ. دولاباستيد «تنسيق حصص الراديو المتعلقة بشمال إفريقيا».

830 فرنسية، أمازيغية، لهجات جزائرية مختلفة، المصرية، السورية واللبنانية، مركز الأرشيف المعاصر، 19950256، 9، إيرينيه كولون رئيسة مصلحة (ELAK) إلى بيار سباغ.

831 مركز الأرشيف المعاصر 19950256، 9، 13 ديسمبر 1961، إيرينيه كولون «دراسة ردود فعل الجمهور الجزائري والصحافة المختصة بعد عرض البرنامج الأول (Télé-A.K.) بالجزائر».

832 يمكننا إيراد هذه الرسالة من أحد المشاهدين من وهران (أبقينا على الأخطاء كما هي) : «بعد مشاهدة الحصة الفرنسية العربية بتاريخ 18 نوفمبر والتي كانت فعلا مقززة مع كل المقملين الذين يمرون على شاشة التلفزيون أتمنى بأننا لن نرى هذه القذارة النتنة التي تفوح برائحة الماعز كل سبت والتي أكيد أنها نتنت أستوديوهاتكم ولعلمكم منظمة الجيش السري لا تحب الماعز...».

833 يقص روني فوتيي قصة «الشهداء» الأوائل للسينما الجزائرية، «مجموعة جناوي» والتي نشأت بقلب الراديو والتلفزيون الفرنسي بالجزائر العاصمة والتي صفاها بشكل كبير عميروش بعد «تسمم» لمصالح الاستخبار (الـ« bleuite »)، الكاميرا والمواطن، مذكرات، ران، مطبوعات أبوجيه، 1998، ص 157-1957.

834 راجع في هذا الموضوع أرشيف وزارة الشؤون الخارجية.

835 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 12 CAB 15، 25 فيفري 1960، مجهول (مصلحة السينما).

836 «في إطار التدابير التي قررتها الحكومة من أجل توسيع توزيع البرامج التلفزيونية بالجزائر، كان لابد من زيادة عدد المحطات المستقبلة وعلى الأخص تلك التي بالمؤسسات الاستشفائية والمدرسية وبالـ(SAS) والبلديات والتي بإمكانها توفير عدد أكبر من المشاهدين المشتركين». وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 88، 12 أكتوبر 1960، موران الأمانة العامة للشؤون الجزائريين إلى المستشار التقني دوسارت بوزارة الإعلام. في شهر قبل ذلك كشف تعداد اللمفوضية العامة للجزائر عن وجود 165 جهاز مستعمل في (SAS) (المرجع نفسه، 8 سبتمبر المفوضية العامة للجزائر إلى الأمانة العامة للشؤون الجزائريين).

837 هذه البرامج هي في الغالب معدة ويتم إخراجها ليس في فرانس 5 بل بالراديو والتلفزيون الفرنسي الباريسي في قلب مصلحة خاصة.

838 وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائريين، تقرير لاجتماع 13 ماي 1960 بماتنيون حول تطور التلفزيون بالجزائر، سري للغاية. كلف وزير الإعلام، والراديو والتلفزيون الفرنسي، والأمانة العامة للشؤون الجزائريين والمفوضية الجزائر بهذه المشاكل.

839 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 100 CAB 15، 3 نوفمبر 1960، «برامج الراديو والتلفزيون الفرنسي بالجزائر. فصل 1960-1961» مؤتمر صحفي لجان أوديتو مندوب المدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسي بالجزائر، ص 15. تعمل الجزائر العاصمة وباريس إذن في الوقت نفسه على برامج بالعربية وبالأمازيغية.

840 المركز التاريخي للأرشيف الوطني، 2 ،F41 2371 نوفمبر 1960، أودينو إلى المدير العام للراديو والتلفزيون الفرنسي وإلى وزير الإعلام.

841 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 12 CAB 15، 7 أكتوبر 1959، «تعليمة من مصلحة السينما إلى السيد تيبو» (مدير الإعلام). كل دور النشر قدمت مقترحات للإعلام موجهة للجمهورين المختلفين بالجزائر، والتي أنتدبت أول سلسلة منها إلى جورج دوروكل (إستوديو إفريقيا). الميزانية المتوقعة هي 15 مليون فرنك.

842 مركز الأرشيف لما وراء البحار، 12 CAB 15، 25 فيفري 1960، مجهول (مصلحة السينما).

843 المركز التاريخي للأرشيف الوطني، 21 ،F41 2239 فيفري 1961، المندوب العام للحكومة بالجزائر إلى وزير الإعلام.

844 وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 88، 17 جانفي 1961، «تعلينة إلى الوزير»، مجهول وزارة الدولة للشؤون الجزائرية.

845 «التلفزيون إلى غاية هذا اليوم لا يسمح بنفاذ الدعاية المعاكسة»، وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 88، 27 أفريل 1960، رئيس الوزراء/قيادة الأركان للدفاع الوطني/مقاطعة الإعلام، إلى الأمانة العامة للشؤون الجزائريين. ولكن وعند الرجوع من مهمة بالجزائر اعتزم مدير البرامج العربية والأمازيغية للراديو والتلفزيون الفرنسي الباريسي إجراء تغييرات من أجل «محاربة الهجوم المعادي في 300 ساعة من حصص الراديو اليومية الموجهة للجزائر والتي قد تصل براجها التلفزيونية غدا وذلك بفضل التقدم التقني إلى غاية المراكز النائية للبلاد»، 1 أكتوبر 1960، «تقرير عن المهمة المنجزة بالجزائر من قبل م. كولون من 9 إلى 23 سبتمبر حول احتمالات العمل من خلال التلفزيون بالجزائر» مركز الأرشيف المعاصر، 199502565، 9.

846 وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 88، تعليمة بدون تاريخ، قسم الإلكترونيك والأرقام.

847 الحوار مع جاك مانليه أكد هذه الحقيقة. أمن معدات الراديو والتلفزيون الفرنسي يثير قلق السلطات المدنية والعسكرية، فمن السهل السيطرة على العتاد. في ماي 1959 كتب وزير الإعلام إلى رئيس الوزراء في هذا الصدد : «غلق أغلب الساحة الأرضية والتي تزيد مساحتها أحيانا 100 هكتار والتي لا تشكل إلا حماية سطحية ووهمية. 28 ،F41 2229،AN ماي 1959، وزير الإعلام إلى رئيس الوزراء.

848 1H ،2/2516SHD-T، دون تاريخ (ديسمبر 1959)، العقيد روكات «بطاقة حول الاجتماع المنعقد بالأمانة العامة للشؤون الجزائرية في 22 ديسمبر». جواب مجهول، 27 ديسمبر 1959.

849 لويس تيرنوار، ديغول والجزائر، المرجع المذكور، ص 228.

850 حول هذه الحادثة راجع أندريه روسفالدر، القيادة الحادية عشر، باريس، غاليمار، 2000، ص 490-515. لم يتحدث الكاتب عن الصور ولكن بشكل أكبر حول الراديو والأحداث من وجهة نظر إديولوجية.

851 لا بد من ذكر الشرف، الوطن، الجزائر الفرنسية من إخراج جورج دورركل من إستديوهات إفريقيا لحساب المتمردين (راجع مؤسسة الاتصال والسمعي البصري الخاصة بوزارة الدفاع، 8005). لا يبدو تردد المنتج الذي هو معتاد على العمل مع المؤسسات الفرنسية وإن كان يجد اليوم بأن محاولة الانقلاب «كانت تشبه فعلا المهزلة» : «كنت أعرف جيدا الناس الذين كانوا حول الجنرالات. كنت أعرف جيدا غودار والعقداء الذين كانوا يقدمون لي المعلومات التي كانوا يرغبون في تقديمها لي حول تطور الوضع» (حوار). ويضيف «لست أدري من طلبه منا. بلا شك هو غودار ؟ لا لم يحدث معنا أي مشكل ولست أدري إن كان هذا الفيلم قد عرض خلال محاولة الانقلاب. ربما يمكننا التخمين بأن الوقت لم يكفيهم!» (جواب على سؤال عن طريق الإنترنت).

852 بيار كونيسا «التحليل الإستراتيجي للمعلومة» في جيرار جاليالند (برئاسته)، إقناع الحشود، المرجع المذكور، ص 89.

853 وزارة الشؤون الخارجية، أمانة الدولة للشؤون الجزائريين، 88، 14 ديسمبر 1961، كريستيان دو لا مالان إلى وزارة الدولة للشؤون الجزائرية.

854 راوول جيراردي، الجزائر 1960. فوز وعبودية العمداء، الصراع (طبعة فريدة)، 1960.

855 لعب هذا السفر إلى الجزائر دورا هاما في اتخاذ جيراردیه موقفه مع «المتشددين» ثم مع منظمة الجيش السري بفرنسا، ودائما في إطار واضح ومستنير؛ راجع حر بشكل متفرد، باريس، بيرين، 1990 ص 144–152.

856 نسخة من الأرشيف الفرنسي للفيلم المركز الوطني للسينما.

857 ثار إيميه سيزير ضد المنطق العدائي «للحضارة» الذي يُعد أساس هذه الأفلام : «يحدثونني عن التقدم، وعن «إنجازات»، وعن أمراض عولجت، وعن مستويات للمعيشة عالية عليهم هم أنفسهم. أما أنا فأتحدث عن مجتمعات أفرغت من نفسها، وعن ثقافات ديست بالأقدام، وعن مؤسسات ملغومة وأراض مصادرة وديانات اُغتيلت وعن جماليات فنية خلابة دُمرت وعن إمكانيات خارقة طُمست». خطاب حول الاستعمار، المرجع المذكور، ص 19–20.

858 وفي هذا السياق يُعَد قانون سنة 1957 إشكالا : تُوفر الدولة أموالا لتصوير أفلام ولكنها تعمل على استحالة توزيع هذه الأفلام على المشاهدين.

859 عبد الغاني مغربي يُشاطر الرأي نفسه، فبالنسبة له هذه الأرقام هي جزء من الدعاية فلا يمكن تقدير الجمهور بشكل نوعي.

860 فرانسوا شوفال دوني «ملاحظات حول هياكل وتدابير توزيع الأفلام الوثائقية الاستعمارية بالجزائر» المقال المذكور.

861 كانت عروض مصلحة البث السينماتوغرافي على سبيل المثال مكونة من الأفلام القليلة نفسها.

862 بالفعل تلقى المركز الوطني للسينما، على وجه الخطأ، مبلغا هاما (100.000 فرنك جديد) كان من المفترض أن يكون من نصيب المنتج.

863 مركز الأرشيف المعاصر، 19890538، 956، 10 فيفري 1964، من فيليب بروني إلى مدير المركز الوطني للسينما.

864 في شهر أوت 1960، طلب ميشال دوبريه من لويس تيرنوار بأن يبذل على مستوى التلفزيون والإذاعة الفرنسية «مجهودا دعائيا وإعلاميا حول سياسة الجنرال ديغول»، ورد في فابريس ألمايدا وكريستين ديلبورتي، تاريخ الإعلام في فرنسا، المرجع المذكور، ص 185.

865 هنري دو توران، ورد بـالعلاقات العامة والإعلام، عدد3، 14 جانفي 1957.

866 جيرار جاكي، ورد بـ العلاقات العامة والإعلام، عدد5، 21 جانفي 1957. مداخلة أمام البرلمان.

867 «بدلا من الأفلام الوثائقية الحقيقية التي يفهمها المتفرج، يغير التقني النازي المعلومة عن طريق التعليق ويجعل من الحقيقة تخدم متطلبات الدعاية. بل أحسن من ذلك يقوم التقني النازي بتركيب أفلام دعائية مستعينا بوثائق أخبار الساعة وذلك بغية خدمة فكرته. الأمر يتعلق بأخذ الحقيقة وليّها وجعلها تحدث بالأكاذيب»، الأهداف الكبرى للسينما، مونتريال، لوسيان بارينزو وشركاؤه، 1945.

868 يُشير باسكال أوري بشكل واسع إلى إستمرار العمل الديغولي بالمقارنة مع الجمهورية الرابعة : «دون الجزائر كانت مشكلة الاستعمار قد صفيت خلال أقل من سنة واحدة، ولكنها ليست صدفة أن تتعثر الجمهورية الجديدة أين فشلت سابقتها، وأن تنجح أين وضعت الأخرى بنود الحل. [...]. هنا أيضا الأمر برمته يتعلق بالشكل. قدمت الجمهورية الرابعة الموضوع وقدم شارل ديغول أسلوبه الخاص غير القابل للمحاكاة، إذا نظرنا من منظور المدى البعيد فإنّ السياسة الديغولية تجاه الجزائر هي بكل بساطة مجموعة من المراجعات والتقليل من الإدعاءات الفرنسية إلى غاية التخلي التام»، ديغول، أو نظام الخطاب، المرجع المذكور، ص 119-121.

869 كما يشير إلى ذلك كارولين أوليفييه يانيف «الصفة الكارثية للأنظمة الشمولية تحولت إذن إلى وسيلة ديمقراطية بامتياز : الإشارة إلى مصطلح الدعاية بقيت ولكن استعمالها أصبح من الآن فصاعدا يسمح بتعريف نموذج جديد من الإعلام المنشور في المكان العام»، الدولة المتواصلة، المرجع المذكور، ص 89-90.

870 بالنسبة لزاهير إيحدادن «معه ترك عهد التضليل مكانه لمقاربة حقيقية للحقائق والأحداث»، ورد في جون شارل جوفريه وموريس فايس (تحت إدارة هذا الأخير)، العسكر وحرب العصبات بحرب الجزائر، المرجع المذكور، ص 375. ربما الأمر يتعلق بقراءة جد مثالية «للمعلومة» والتي تبقى نوعا من الدعاية والتضليل في عهد ديغول.

871 مارشال ماك لوهان)، من أجل فهم وسائل الإعلام، باريس، مام/ السوي (Mame/Seuil)، 1968 (النسخة الأصلية 1964)، الفصل 1، ص 25-40.

872 فلنتذكر بأنّ إنتاج الأفلام القصيرة بما فيها البعض الموجه إلى التلفزيون وهذا أمر صحيح، زادت بشكل كبير بالتزامن مع أحداث الساعة المصورة التي طلبتها الدولة، بدءا من 1958.

873 راجع فرانسوا برنارد هيوغ، العدو في العصر الرقمي، باريس، PUF، 2001 : «المسألة هي مسألة جغرافو سياسية أي أنها سياسية وعسكرية أولا. لم ينهي النظام العالمي الجديد العنف القديم الذي يعذب الأجساد، بل قام بإخراجه في شكل احتفالات كاثوليكية»، ص 15. حول صور الحرب وزيادة الأزمات عن طريق الصور، راجع دومينيك فولتون، لعبة الحرب، المعلومة والحرب، باريس، فلاماريون، 1991.

874 حول هذا الموضوع راجع، وللتبحر في انتقاد المخاطر التي تشكلها وسائل الإعلام على السياسة، نقرأ لجورج بالاندبي، السلطة فوق خشبة المسرح، باريس، بالند، 1992، أو لوسيان سفيز، نقد للاتصال، باريس، السوي (1992 ،Le Seuil)، الطبعة الأولى، 1988. وتعيد روجيه دوبريه ذكر هذه المخاوف التي تشكل خطرا على الدولة من خلال التواصل السياسي، الدولة المثيرة للإعجاب، الثورات الإعلامية للسلطة، غاليمار، 1997، الطبعة الأولى، 1993.

875 روجي جيرار شفارتزنبيرغ، الدولة المهرّجة، المرجع المذكور. الكاتب هو في الوقت نفسه سياسي ورجل قضاء، وهو يقوم بتحليل جيد لإخراجات سلطة المجبر على القيام بدور الخطيب وحده.

876 جاك كو دو فروجاك، بعد أن لعب دورا مهما في وضع المعلومة الجزائرية لفرنسا، أسس شركة استشارات في العلاقات العامة.

877 جاك كو دو فروجاك، «إدارة الإعلام في الجزائر»، ديغول ووسائل الإعلام، المرجع المذكور، ص 121.

878 فابريس دالمايدا، الصور والدعاية، فلورنس، كاسترمان جيبونتي، 1995، ص 182.

879 على عكس ما يقترحه نيكولا بانسيل وغزلان ماتي في تحليلهما لصور الدعاية الاقتصادية : نيكولا بانسيل وغزلان ماتي، «الدعاية الإقتصادية»، ورد بنيكولا بانسيل وآخرون، الصور والمستعمرات. الصور والدعاية الاستعمارية...، المرجع المذكور، ص 221–232. يذكر المؤلفون الجزائر داخل مجموعة أكثر شمولا للوحدة الفرنسية ثم للجالية.

880 الاستشراق، المرجع المذكور.

881 العقيد ديفران في كتابه دروس في تنظيم واستعمال السلاح النفسي (1960)، يؤكد عند الحديث عن المهام الموجهة للعدو بأنّ «آثار البمرنغ» تثير المخاوف إذا ما قارنا هذه الحصص مع تلك الموجهة للجمهور الوطني، واتضح لنا وجود فروق ملموسة في تقديم الأحداث والحجج»، ص 7. يمكن توسيع هذه النظرية على مجموع العالم الإعلامي.

882 عبد الغني مغربي، الجزائريون في المرآة...، المرجع المذكور، ص 46.

883 جاك فريمو، «الجيش الاستعماري والجمهورية»، المقال المذكور، ص 109.

884 بالنسبة لموريس ميغري، «الذي عرف حياة وحدة صغيرة فهو يعترف بأن الانشغال بالعمل النفسي شغل حيزا ضيقا على العموم أقل من ذلك الموجود بأعمدة الصحافة الباريسية»، العمل النفسي، باريس، فايارد، 1959، ص 159. يرى الكاتب أيضا في ذلك خليطا من الأنواع بين الدعاية والإعلام والعمل النفسي وهذا ما جعل هذه الثلاثة غير مقروءة وعديمة المصداقية لدى الجمهور. (ص 192)

885 ماري كاثرين وبول فيلاتو، الحرب والعمل النفسي، المرجع المذكور، المجلد 3، ص 661.

886 جاك إيلول، الدعايات، المرجع المذكورن ص 307.

887 بالنسبة لميشال ديهو، وهو مجند بمصلحة السينما للقوات المسلحة، «أعتقد بأنّ أفلام مصلحة السينما للقوات المسلحة لم تقدم سوى رسالة واحدة وهي رسالة الحكومة في تلك الحقبة. وهذا ما يبدو لي أمرا عاديا» (الإستبيان)

888 ترينكيي الذي يُنظر إليه على أنّه واحد من المنظرين «للحرب المعاصرة»، حتى نستعمل المصطلح نفسه الذي عنون به كتابه سنة 1961، كان معارضا للحرب في شقها المتعلق بـ» العمل النفسي» حتى نمركز أنفسنا على مستوى التخطيط. روجيه ترينكيه، الحرب المعاصرة، باريس، المائدة المستديرة، 1961، والحرب، التخريب، الثورة، باريس، روبير لافون، 1968.

889 كتب إلى جريدة لوموند (7 جوان 1970) بأنّه «بشكل ما هذا الفيلم هو تخليد للجيش الفرنسي».

890 حول هذه التطورات شاهد الفيلم (عرض كانال بلوس، 2003، وآرتي، 2004) .بما في ذلك ماري مونيك روبان، فرق الموت، المدرسة الفرنسية، باريس، لا ديكوفارت، 2004، ص 233 و404.

891 بيير دييزي «المساعدات والمساعدات المضادة والمساعدات الذاتية»، المقال المذكور، ص 559. لاحظ كل من أرموند وميشال ماتيلارد مسبقا هذه الصفة في 1979 وذلك بتحليل وضع أمريكا الجنوبية والتي ورثت الكثير من التجربة الفرنسية. بالنسبة لهم يوجد تفاعل جد واضح بين الحرب النفسية واستعمال السلطة لوسائل الإعلام داخل إطار ديكتاتوري، استعمال وسائل الإتصال في وقت الأزمة، باريس، ألان مورو، 1979، ص 243–289.

892 حول العفو الجزائي لسنة 1968 ومراجعت مهنة العسكريين في عهد ميتيران، راجع ستيفان قاكون، العفو، من البلدية إلى حرب الجزائر، باريس، السوي، 2002، ص 253–319.

893 لابد من القول بأنّ الراي العام يبدو بانه سرعان ما أدار الصفحة. إذا قال 75% من الفرنسيين في أفريل 1962 بأنهم قلقون من الجزائر فلم يعد عددهم سوى 13% في شهر سبتمبر، ورد في بنيامين سطورة، الآكلة والنسيان. ذاكرة حرب الجزائر، باريس، لاديكوفيرتن 1991، ص 211. ولكنّ عدم الاهتمام الجلي هذا هل شجع سياسة الدولة أم العكس هو الصحيح؟

894 راجعنا بن يامين سطورة، صور الحربن المرجع المذكور، والعدد الخاص لمجلة سينماكسيون حول حرب الجزائر على الشاشة، المرجع الذكور، والذي يرسم صورة مفصلة لمختلف التدابير لكتابة تاريخ ذاكرة الحرب.

895 نلاحظ بأنّه لكي يتحدث عن وضع الصور لموضوع أطروحته في حد ذاتها حول التعذيب والجيش خلال حرب الجزائر، المرجع المذكور، اعتكف رافيال برونش على موريال، أو الزمن بلا عودة لألان رينيه (1963) الذي يعالج التعذيب عن طريق الغياب. في مواجهة الأرشيفات والشهادات، الصورة تنفلت.

896 كما تشير إلى ذلك بياطريس فلوري فيلات، إنّ صور الجزائر هي «في قلب توتر للذاكرة» ؛ «الصور الممنوعة وذاكرة الجزائر»، الشون فيزووال، عدد 4، فيفري 1997، ص 22. وفي سياق آخر يذكر الكاتب نفسه، حول قضية التعذيب (ولكن من المحتمل بلا شك التوسيع إلى كافة «الثقوب السوداء» للتاريخ الجزائري)، بأنّ خلل الصورة وهيمنة الكتابة إلى غاية فترة متأخرة، «كيف نقول في التلفزيون ما لايمكننا عرضه : حالة التعذيب خلال حرب الجزائر»، الشون فيزووال، عدد 11ن أكتوبر 1998، ص 157–159.

897 فيلم، حينما كانت الجزائر فرنسية (سارج دو سامبيني، 2006)، عرض خلال فترة المشاهدة القصوى على شاشة «أم 6»، كان بالفعل مخصصا لهذا النوع من الصور.

898 حالة المستعمرات الأخرى، لا سيما الإفريقية، كان أحسن «تسييرا» من وجهة النظر الإعلامية بمناسبة افتتاح متحف مرفأ برانلي في 2006. حول الفكر الاستعماري للثلاثينيات واستمراريته، راجع إليزابيث إيزرا، اللاشعور الاستعماري، العرق والثقافة في الحرب الداخلية الفرنسية، إيتاكا ولندن، كورنل يونيفارسيتي بريس، 2000.

899 يلاحظ إدوارد ميلس عفيف بأنّه بالروبورتاجات المتلفزة، ترتبط صورة الجزائر أساسا بالعمال غير المرغوب فيهم، في حين وخلافا لكل التوقعات بعد استقلال الجزائر تضاعفت الهجرة الجزائرية خلال الستينيات، تصوير المغتربين المرجع المذكور، ص 192–202.

900 في 25 سبتمبر تم الإعلان عن «يوم الحركي». حول هذا الملف راجع محمد حمومو، «تاريخ الحركى والفرنسيين المسلمين : نهاية طابوهات؟» ورد في محمد حربي وبنيامين سطورة (برئاسة هذا الأخير)، حرب الجزائر، 1954–1962، المرجع المذكور. ص 317–344. حول تمثيلهم التلفزيوني راجع إدوارد ميلس عفيف، المرجع نفسه، ص 206–218 : بين نهاية حرب الجزائر والثمانينيات كانوا يُعرضون كأنهم خارج فرنسا التي حاربوا من أجلها.

901 كما يقول دانيل لوفوفر «كان ينقص الأقدام السود الاعتراف الرسمي والسريع بحالتهم كضحايا للاستعمار. وقد أخلف الجنرال ديغول بهاذا الواجب حينما حاول متسرعا غلب غلبة الأحزان الجزائرية» ؛ «الأقدام السوداء» ورد في محمد حربي وبنيامين سطورة (برئاسة هذا الأخير)، حرب الجزائر، 1954–1962، المرجع المذكور. ص 286. حول الأفلام التي تعرضهم راجع كاثرين غاستون ماتيه، «الأقدام السوداء»، ورد في غي هينيبال (برئاستها)، حرب الجزائر على الشاشة، سينماكسيون، عدد 85، 1997، ص 128–133.

902 هذا الأخير يذكر «مجموعات تحمل ذاكرة جزائرية لا تختلط فيما بينها» الآكلة والنسيان. المرجع المذكور. ص 256.

903 مولود ميمون، «من أجل وحدة الرؤى»، ورد.بمولود ميمون (برئاسته)، فرنسا/الجزائر. صور حرب، كراريس سيني إما (Les Cahiers de Ciné–IMA)، عدد 1، باريس، معهد العالم العربي، 1992، ص27.

مصادر

I– مصادر لا غنى عنها

* بطاقات قابلة للانتقاص

1 – المركز التاريخي للأرشيف الوطني، باريس

F12 - وزارة التجارة والصناعة
11802/F12 اتفاقيات إيفيان، أوراق قابوري[1]. الخطط والتقارير 1946–1949
11803/F12 اتفاقيات إيفيان، أوراق قابوري، مخطط قسنطينة 1959–1960
11804/F12 اتفاقيات إيفيان، أوراق قابوري، مخطط قسنطينة 1958–1960
11805/F12 اتفاقيات إيفيان، أوراق قابوري، مخطط قسنطينة 1960–1961
11806/F12 اتفاقيات إيفيان، أوراق قابوري، مخطط قسنطينة، مشروع التقرير، مارس 1960
11807/F12 اتفاقيات إيفيان، أوراق قابوري، مخطط قسنطينة، مشروع التقرير، جوان 1960
11808/F12 إ اتفاقيات إيفيان، أوراق قابوري، مخطط قسنطينة، 1960–1961
11809/F12 اتفاقيات إيفيان، أوراق قابوري، مجلة صحفية حول الاستقلال 1962.

F41 2001-2943 كامل التنظيمات الصحفية التابعة لوزارة أو سكرتارية الدولة للإعلام
* 2152/F41صحافة مصورة [2] (بلا تاريخ)
* 2153/F41 صحافة مصورة (بلا تاريخ)
* 2154/F41 صحافة مصورة، الأنباء الفرنسية، شركة الصحافة المصورة (بلا تاريخ)
* 2155/F41 صحافة مصورة، مستجدات إخبارية (بلا تاريخ)
* 2156/F41 صحافة مصورة، الأنباء الفرنسية (بلا تاريخ)
* 2158/F41 صحافة مصورة، الأنباء الفرنسية (بلا تاريخ)

---

1 مدير العلاقات الاقتصادية الخارجية بوزارة الصناعة.
2 النقاط الاستدلالية الكرونولوجية ليست موضحة في قائمة الجرد

* 2185/F41 على علاقة مع وزارة القوات المسلحة والمحاربين القدامى (بلا تاريخ)
* 2190/F41 على علاقات مع وزارة الشؤون الخارجية (بلا تاريخ)
* 2191/F41 على علاقات مع وزارة الشؤون الخارجية على علاقات مع وزارة الشؤون الخارجية (بلا تاريخ)
* 2192/F41 على علاقات مع وزارة الشؤون الخارجية(بلا تاريخ)
* 2227/F41 على علاقات مع وزارت الطيران الجوي والبحرية والتربية الوطنية (بلا تاريخ)
* 2229/F41 على علاقات مع وزارة الدفاع الوطني (بلا تاريخ)
* 2230/F41 على علاقات مع وزارتي الدفاع والعمل(بلا تاريخ)
* 2233/F41 تقارير مع وزارة الداخلية (بلا تاريخ)
* 2234/F41 تقارير مع وزارة الداخلية (بلا تاريخ)
* 2235/F41 تقارير مع وزارة الداخلية. استفتاء 1961
* 2239/F41 على علاقات مع وزارة الشؤون الجزائرية (بلا تاريخ)
* 2371/F41 لجنة مراقبة الأفلام. ملف السيد كارلي 1953–1960
* 2372/F41 لجنة مراقبة الأفلام، تكوين اللجنة (بلا تاريخ)
* 2373/F41 لجنة مراقبة الأفلام، عموميات (بلا تاريخ)
* 2374/F41 لجنة مراقبة الأفلام، عموميات (بلا تاريخ)
* 2375/F41 رقابة الأفلام (بلا تاريخ)
* 2376/F41 رقابة الأفلام، عموميات A–AT (بلا تاريخ)
* 2377/F41 رقابة الأفلام، Au–B (s.d.)
* 2378/F41 رقابة الأفلام، C (s.d.)
* 2379/F41 رقابة الأفلام، D–E (s.d.)
* 2380/F41 رقابة الأفلام، H–L (s.d.)
* 2381/F41 رقابة الأفلام، M–O (s.d.)
* 2382/F41 رقابة الأفلام، P (s.d.)
* 2383/F41 رقابة الأفلام، Q–S (s.d.)
* 2385/F41 رقابة الأفلام، T–Z (s.d.)
* 2405/F41، الأنباء الفرنسية، راديو وتلفزيون في AFN (بلا تاريخ)
* Unifrance 2701/F41، نصوص عامة، إفريقيا الشمالية وما وراء البحار 1946–1954
* Unifrance 2710/F41، على علاقات مع الخارج (بلا تاريخ)

F42 - السينما

* 130 F42 مديرية السينما، لجنة السينما الجزائرية 1933–1945
* 131 F42 ملفات الآنسة مازاك، رقابة عسكرية 1940–1945

80 AJ– مفوضية المخطط
80 AJ السياحة 1953
80 AJ 73–74 الجزائر، تونس، المغرب 1953–1954
80 AJ80 لجنة السينما1946–1954
80 AJ 242، لجنة الراديو والتلفزيون/ 1960–1961

2 – مركز الأرشيف لما وراء البحار، الكس إن بروفنس

الخزانة الحكومية العامة للجزائر (GGA)
المكتب المدني
5 CAB 61 شركة السينماتوغرافية سيبيرا: طلبات، دعاوي قضائية، 1936–1942
7 CAB 55 صحافة راديو سينما رقابة 1937–1944
* 8 CAB 51 مكتب شاتيقنيو رقابة، تنظيمات الراديو والتلفزيون، دعاية السينما، 1941–1945
* 8 CAB 92، مكتب شاتيقنيو صحافة،دعاية، سينما، OFIC 1945–1947
* 8 CAB 171 مكتب شانتيقيو. صحافة، سينما، شركة سيبيرا، 1944–1948
9 CAB مكتب نايقلان، جولات شاحنات السينما، تقارير، 1950
* 9 CAB 46 مكتب نايقلان، جولات شاحنات السينما، تقارير، 1947–1948
9 CAB 84، مكتب نايقلان، صحافة السينما، 1949
9 CAB 169 مكتب نايقلان. مصلحة التوزيع السينماتوغرافي، 1947–1949
10 CAB 17 مكتب ليونارد، مذكرة حول السياحة في أفريقيا الشمالية، 1953.
10 CAB 31 راديو، صحافة، سينما، SDC، 1951–1953
* 10 CAB 36 مكتب ليونارد. صحافة، سينما 1952
* 10 CAB 70 مكتب ليونارد. راديو الجزائر العاصمة، تلفزيون، حصص عربية وأمازيغية 1953–1954
* 10 CAB 80 مكتب ليونارد. سينما. صحافة دعاية رسمية، 1953
10 CAB 109 مكتب ليونارد. راديو، تلفزيون، 1952
* 10 CAB 154 مكتب ليونارد. 1951–1952 SDC
* 10 CAB 218 مكتب ليونارد. أفلام، تقارير الجولات 1950–1953
11 CAB 71 مكتب سوستال، PTT راديو، تلفزيون، 1955.
* 11 CAB 85 مكتب سوستال، أفلام عربية مختلفة موزعة في الجزائر، 1954
* 11 CAB 101 مكتب سوستال، صحافة، رقابة، صحفيين، سينما، 1955–1956.
* 12 CAB 19 مكتب لاكوست،. صحافة دعاية، سينما، 1956
12 CAB 95 مكتب لاكوست، سياحة، 1956
* 12 CAB 116 مكتب لاكوست، ملف حول السينما، 1955–1957
12 CAB 152 مكتب لاكوست، متفرقات، صنيع فرنسا، التربية الوطنية، 1957

12 CAB 234 مكتب لاكوست، أفلام مصرية في فرنسا، أفلام قصيرة حول قانون الإطار، 1956-1958

13 CAB 16 مكتب سلان، شباب، شباب البناءون، 1958

* 13 CAB 42 مكتب سلان، لجنة الشباب-العسكري، 1957-1958

14 CAB 91 مكتب دوليفريي، التربية الوطنية، طلاب، شباب-عسكري، 1960

14 CAB 96 مكتب دوليفريي، 1959، idem

14 CAB 165 مكتب دوليفريي، مشروع الإصلاح الخاص بالمرأة 1959-1960

14 CAB 173 مكتب دوليفريي، أخبار، راديو 1959-1960

* 14 CAB 182 مكتب دوليفريي، idem، صحافة، رقابة، SDC جولات، 1960

* 14 CAB 225 مكتب دوليفريي، 1957-1959

* 14 CAB 259 مكتب دوليفريي، جولات SDC

14 CAB 262 مكتب دوليفريي، مراسيم وتعليمات من وزارة الإعلام، 1960

* 15 CAB 12 مكتب مورين، مديرية الأخبار، أفلام، أفلام قصيرة، عمل ثقافي 1960-1961

15 CAB 18 مكتب مورين، تحليل دعاية الأفلان، 1961.

* 15 CAB 66 مكتب مورين، مذكرة حول الأشرطة المرسومة الموزعة في الجزائر، 1962

15 CAB 73 مكتب مورين، محاضرة لمصلحة الأخبار، 1961.

* 15 CAB 82 مكتب مورين، صحافة، سينما، دعاية، 1961.

15 CAB 92-93 مكتب مورين، الترقية الاجتماعي، 1959-1962

* 15 CAB 100 مكتب مورين، صحافة، مهام وسير أعمال مصلحة الأخبار، 1960-1962.

* 15 CAB 114 مكتب مورين، مراقبة الأفلام، 1960-1961

15 CAB 118 مكتب مورين، دور ضابط SAS على المادة الإخبارية، فيلم الجزائر وسط النيران، 1958-1961

15 CAB 119 مكتب مورين، مراسلات مدير الأخبار، 1960-1962

15 CAB 120 مكتب مورين، فيلم حول تقرير المصير، 1961

15 CAB 138 مكتب مورين، فيلم وثائقي حول مخطط قسنطينة، 1960-1961

15 CAB 148 مكتب مورين، أفلام، هيكلة الأخبار، 1960-1962

* 15 CAB 149 مكتب مورين، تقارير SDC، دعاية 1961-1962

خزينة وزارة الشؤون الخارجية

خزينة لا تزال لحد الآن غير متداولة، وهي في طور التصنيف (جوانب مؤقتة)

* 5 مصلحة السينما التابعة لمصلحة الأخبار

* 152 د خزينة تطوير السينما في الجزائر

* 1297 أرشيف مصلحة السينما (توزيع الأفلام)

* 1302 أرشيف مصلحة لسينما (توزيع الأفلام)

* 1304 وزارة الجزائر، مصلحة الأخبار، عمود هوائي بباريس، شارع الأوبرا

* 1353 استمارة أفلام السينماتوغرافية لـ MAA

3 – مركز الأرشيف المعاصر، بفنتانيبلو.

19760009 - المركز الوطني للسينماتوغرافيا
688 وصفات الجزائر من 30 جوان 1962
1080 الكتاب الأكبر لصندوق تنمية الصناعة السينماتوغرافية، الجزائر 1956–1957
idem 1958 1081
1112 جريدة صندوق تنمية الصناعة السينماتوغراقية، الجزائر 1956–1957
1190 الأفلام المحتجزة، 1953–1960
1201 متفرقات بما في ذلك الرقابة، المستجدات الإخبارية، 1944–1963
1396–1426 مساعدات الإنتاج للأفلام القصيرة والطويلة، عن طريق الشركات.
1427–1434 أفلام قصيرة، التراخيص غير الممنوحة
1963–A– Z 1960
CM 1460 رقابة 1955–196061963 (ملف ناقص جدا)
1481 لجنة اختيار الأفلام القصيرة 1956–1962
1494 قائمة الأفلام المشكلة للإرث السينماتوغرفي للدولة، 3 مجلدات، s.d
1503 شؤون مالية– علاقات مع الوزارات–الوضعيات 1953–1962
1504–1515 وضعيات وزارية، من طرف الوزارة
1561 متفرقات، من الأفلام التي احتجزها الأمن الوطني، 1948–1949، تلفزيون 1949–1957
1580 متفرقات، شراء الحقوق، من قبل المصلحة المركزية للتدخل الاجتماعي للقوات العسكرية
1952–1961 والتنظيمات الرسمية:
الجزائر 1950–1957
1586 اللجنة الفرعية للموافقة على الأفلام الروائية 1958–1962

19760010 المركز الوطني السينماتوغرافي - UNIFRANCE
42 مراسلة مع الجزائر 1951–1960
160 Unifrance فيلم، مجلة 1954–1965
161 الإنتاج السينماتوغرافي الفرنسي (مجلة)، 1957–1968.
19890538 المركز الوطني السينماتوغرافي.
889–968 سينما، عقود CNC إدارات الدولة، 1941–1978 (كل الملفات تم فحصها)
ORTF 19950256
9–6 المديرية الفرعية للمستجدات الإخبارية التلفزيونية لإذاعة وتلفزيون فرنسا، أوراق شخصية لبيار ساباق

4 – المصلحة التاريخية لقوات المشاة، VINCENNES

سلسلة ١H - الجزائر

فقط ثلاث علب مخصصة بالكامل للسينما ووسائل الإعلام:

1H2515 المكتب الخامس EMI. سينما، راديو وتلفزيون، SCA : تنظيم، إنتاج، 1956–1962.
1H2516 المكتب الخامس EMI.سينما، راديو وتلفزيون. تدخل بسيكولوجي من طرف السينما والتلفزيون 1962–1955
1H2517 المكتب الخامسEMI. سينما، راديو وتلفزيون، استماع، حصص الإذاعة والتلفزيون، راديو–تلفزيون العسكري 1955–1962
ومع ذلك، يمكن أن نجد سجلات أرشيفية أكثر أهمية.
1H1115 المكتب العسكري لـ DGGA، مديرية الشؤون السياسية. CIPCG بأرزيو، 1956–1961
1H1117 المكتب العسكري لـ DGGA. مديرية الشؤون السياسية، التدخل البسيكولوجي 1955–1959
1H1118 المكتب العسكري لـ DGGA. مديرية الشؤون السياسية، التدخل البسيكولوجي 1954–1962
1H1130 المكتب العسكري لـ DGGA. مديرية الأخبار والصحافة. مراقبة الصحافة 1955–1962
1H1206 المكتب العسكري لـ DGGA. مصلحة التفتيش للشؤون الجزائرية،SAS 1955–1961
1H1269 مكتب القائد العام للقوات في الجزائر، شؤون المكتب الخامس. تعليمات حول الأخبار المحتجزة 1961–1958
1H1270 مكتب القائد العام للقوات في الجزائر، شؤون المكتب الخامس الراديو والتلفزيون في الجزائر، 1961–1960
1H1363 المكتب رقم 1 التابع لهيئة الأركان المشتركة المسلحة (EMI) مراكز ومدارس التدريب، 1956–1964
1H2069 المكتب الثالث EMI، القسم الفرعي للدعم الجوي (ALAT) التصوير الجوي، 1961–1963.
1H2097 المكتب الثالث EMI القسم التعليمي المتعلق بالتحضير العسكري، 1958–1962
1H2405 المكتب الخامس EMI. التدخل البسيكولوجي، اعتمادات العمل البسيكولوجي، 1955–1959
1H2408 المكتب الخامس EMI. التدخل البسيكولوجي، أهداف العمل البسيكولوجي، 1954–1956
1H2409 المكتب الخامس EMI. التدخل البسيكولوجي، أهداف العمل البسيكولوجي، 19551957–1958
1H2410 المكتب الخامس EMI. التدخل البسيكولوجي، أهداف العمل البسيكولوجي، 19551959–1961
1H2412 المكتب الخامس EMI. التدخل البسيكولوجي، كشوف وملخصات الاستفسارات البسيكولوجية، 1957–1960
1H2458 المكتب الخامس EMI. العمل البسيكولوجي الخاص بالفرقة، تدريب مدني وأخلاقي، 1957–1962.
1H2468 المكتب الخامس EMI. العمل البسيكولوجي الخاص بالسكان، إنتخابات، سياسة، رحلات، زيارات، أخبار، رأي عام 1957–1960
1H2494 المكتب الخامس EMI. قسم الطباعة، 10e RM إعادة إنتاج خاصة بالمكتب الخامس، 1958.

1H2534 المكتب الخامس EMI. شركات مكبرات الصوت وكراسات الدعاية، ابتكار وتنظيم، 1956–1962
1H2535 المكتب الخامس EMI. شركات مكبرات الصوت وكراسات الدعاية، تنظيم، مجموع العاملين، نشاطات، 1956–1961
1H2560 المكتب الخامس EMI. شباب.لجنة الشباب العسكري، التربية عن طريق الفيلم، 1960–1961
1H2567 المكتب الخامس EMI. شباب،حركة الشباب، شباب عسكري، 1957–1961
1H4461 قطاع Nemours، منطقة العمليات لتلمسان، CHPT 1957–1959
1H4563 التدخل الاجتماعي، JMO التابع لمديرية المصلحة الاجتماعية لقوات المشاة، 1948–1962

سلسلة R- مكتب وزير الدفاع
* 1R 1/33 قسم المعلومات، ثم مصلحة التدخل العسكري، ثم مصلحة الأخبار والدراسات، التدخل البسيكولوجي.
إخراج الأفلام والخصص للإذاعة.
* 1453R/1، 2 و3 المديرية الفرعية لمكاتب وديوان الوزير. مكتب المراسلات والانضباط العام. مشاركة الجيش في الأفلام، المستجدات المراقبة، لجنة المراقبة 1929–1930
* 5/489R الرقابة العامة للجيش. الرقابة الإدارية من الجيش، تقارير التحقيقات الخاصة بالمراقبة الخارجية. SCA 1941–1943
* 3/879R الرقابة العامة للجيش. مديريات تابعة للوزير، مصلحة الأخبار، الدراسات والسينماتوغرافيا التابعة للجيش 1948، SIECA–1960
* 10/4069R الرقابة العامة للجيش. القوات الفرنسية في ألمانيا FFA، إعادة تنظيم السينما الفرنسية في ألمانيا
* 19/7269R الرقابة العامة للجيش. رقابة الإدارة التابعة للطيران، إخراج فيلم، 1948
* 15/7279R الرقابة العامة للجيش. مراقبة الإدارة التابعة للطيران، مصلحة السينماتوغرافية التابعة للطيران ثم 1940، SCA–1949
* SIECA 1/9515R، القسم الثالث:توزيع، تدخل بسيكولوجي، شركة التوزيع والإنتاج رقم 4، 1959–1963
* SIECA 10615R، التدخل البسيكولوجي في AFN عن طريق السمعي البصري، 1958–1959
* 10915R (1 ECPA، ECA، SCAالتنظيم، 2 CR 1953 JMO 3، 1946 AFN–1956، 4 1956 JMO–1959، 5 مشاركة الجيش في الأفلام، 6 كاتلوق)
* SIECA 2/516R لجنة الشباب العسكري، محضر اجتماع، فريق العمل «فيلم تدريبي» 1969
* 3/2321R مديرية الخدمات التشريعية والإدارية، تنظيم 1954 SCA–1960

سلسلة T- هيئة أركان الجيش للمشاة
* 2T 2/153 مكتب EMAT، فوج أخلاقيات– الأخبار. تنظيم الأخبار الداخلية، إطارات وفرق، 1956–57، SIRPA 1956–1972
* 2T 1/154 مكتب EMAT، فوج أخلاقيات– الأخبار. تنظيم، و4 الجزائر 1958–1972
* 5T 2/2 SIRPA عمود هوائي ارضي، ميزانية 1970–1071

* SIRPA 20 5T عمود هوائي ارضي–سينما. نشاطات 1959–1971
* SIRPA 21 5T عمود هوائي ارضي، سينما. نشاطات 1959–1971
* SIRPA 4/75 13T المجال العسكري للمشاة،
تنفيذ SCA ايفري 1948–1974

5 – وزارة الشؤون الخارجية

مصلحة الأرشيف الدبلوماسي. باريس

سلسلة أخبار و صحافة 1978-1945
27 صحفيين أجانب في الجزائر وفي إيفيان، 1959–1961
311 إعتمادات من أجل الأخبار في الخارج حول المغرب، 1956–1962
339 تقارير حول المناصب الدبلوماسية، نيويورك، 1957–1961
340 تقارير حول المناصب الدبلوماسية، نيويورك، 1960–1962
433 سينما فرنسية، 1945–1970

سلسلة مهام الترابط الخاصة بالشؤون الخارجية 1965–1956
سلسلة فرعية دعاية ودعاية مضادة
MLA 14،3 سينما (جانب مؤقت)

سلسلة سكريتارية الدولة مع الوزير الأول المكلف بالشؤون الجزائرية 1967-1957
34 شؤون سياسية. لجنة الشؤون الجزائرية، أفريل –سبتمبر 1960
39 شؤون سياسية. لجنة الشؤون الجزائرية، فيفري -ماي 1962
88 أخبار، راديو، تلفزيون، صحافة. ملفات جوكس، 1958–1962
89 إذاعة -تلفزيون. اجتماعات اللجنة المركزية للأخبار(DGA/COCI) ولجنة «الأخبار الجزائرية» (MAA)
124 اتفاقيات إيفيان. راديو وتلفزيون فرنسا في الجزائر، 1962–1963
145 اتفاقيات إيفيان، صحافة وأخبار، الراديو والتلفزيون في الجزائر، 1962–1966
147 اتفاقيات إيفيان، البث بالراديو في الجزائر، تلفزيون (راديو وتلفزيون فرنسا/رديو وتلفزيون الجزائر)، 1963–1965
175 شؤون اقتصادية، التحويلات التجارية، سينما 1963–1966

سلسلة علاقات ثقافية
سلسلة فرعية أعمال مختلفة
3 و4 سينما، ملفات جغرافية 1945–1947

سلسلة تونس ١٩٥٥-١٩٤٤
489 سينما 1950—1955
سلسلة تونس ١٩٦٩-١٩٥٦
398 صحافة، أخبار عامة 1956—1969
403 صحافة أجنبية، دعاية، سينما 1956—1968
405 تلفزيون، تعاونية 1956—1969

سلسلة المغرب ١٩٥٥-١٩٤٤
250 سينما 1944—1954
251 سينما 1950—1955
252 سينما 1954—1955

6 – المركز الوطني السينماتوغرافي

أرشيف لجنة مراقبة الأعمال السينمائية، باريس و Bois d'Arcy
كل ملفات الأفلام المذكورة تمت فحصها.
السجل العام للسينما والسمعي البصري(RPCA)، باريس
المعلومات المتعلقة بكامل الأفلام المذكورة في المصادر تم فحصها.

7 – مؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي بصري التابعة لوزارة الدفاع

ملفات إنتاج الأفلام القصيرة
ملفات إنتاج المادة التصويرية الخام

8 – المعهد الوطني للسمعي البصري

أرشيف الأنباء الفرنسية الأخبار الفرنسية (ناقصة)
كتب أصول الأنباء الفرنسية

9 – سينماتيك شركة قومونت

كتب أصول المستجدات الإخبارية الخاصة بشركة قومونت وإكلير

10 – مكتبة الفيلم BIFI

أرشيف شركة L'Équipe (المديرة ماري–آن كولسون–مالفيل)

II- مصادر شفوية

أشخاص عسكريون (خلال حرب الجزائر)

بيار أوفري، مقابلة بباريس بتاريخ 7 أكتوبر 1999، مدة المقابلة ساعة و30 دقيقة، ملازم ثم نقيب، رئيس مصلحة الإنتاج لـ SCA في الفترة مابين 1959و 1966 (مدير الأساتذة المتقاعدين بمدرسة لويس لوميار)
جاك ديركورت، مقابلة في باريس، 199، مدة المقابلة 1 ساعة وجاك DERCOURT، لقاء في باريس، 1999 المدة: ساعة و 30 دقيقة، 1962 ،SCA-1964، مدرس عارض (منتج سينما)
روبرت إنريكو، مقابلة في باريس بتاريخ 2 أفريل 1999، مدة المقابلة ساعة و30 دقيقة، SCA 1956-1958، مخرج (مخرج).
جيرارد قورين، مقابلة في سانت -روب-لاميري بتاريخ 2 أوت 2002، مدة المقابلة ساعة، SCA 1961-1962، مخرج وأرشيفي (مخرج).
أنريكو إزاكو، مقابلة في باريس بتاريخ 12 نوفمبر 1999، SCA1957-1959، مصور ومخرج (قديم).
جيلبرت كيكوان، مقابلة منزلية بتاريخ 27 جويلية 1999، مدة المقابلة ساعة واحدة، SCA 1955-1957، مهندس صوت ثم مركب (مركب).
شارل لاشروي (كلونال)، مقابلة هاتفية، 13 سبتمبر 2003، مدة المقابلة 30 دقيقة، مسؤول قديم بالتدخل البسيكولوجي في باريس والجزائر.
ميشال لكاشور، مقابلة بانولي بتاريخ 9 أوت 1999، مدة المقابلة ساعة واحدة، SCA 1959-1961، تقني سمعي بصري (مصمم عتاد سمعي بصري).
جاك مانلي، مقابلة ببوردو بتاريخ 16 نوفمبر 1999، مدة المقابلة ساعتين، SCA 1954-1956 (ألمانيا ثم الجزائر)، مخرج ومصور (مخرج).
برنارد ميال، مقابلة في لفري، بتاريخ 28 أكتوبر 1999، مدة المقابلة ساعة و30 دقيقة، مصور ثم مدير تصوير بـ ECPA، لفري 1958-1962، الجزائر 1962-1963، لفري إلى غاية 1998.
جيرار رناتيو، مقابلة في باريس بتاريخ 27 جويلية 1999، مدة المقابلة ساعة و30 دقيقة، SCA 1958-1960، مخرج (مخرج).
والتر سفور، مقابلة في شفروز، 30 جويليه 1999، مدة المقابلة ساعتين و30 دقيقة، SCA 1957-1959، مركب بالجزائر (رئيس تركيب).
بيار ويلمين، مقابلة في باريس بتاريخ 24 وت 1999، مدة المقابلة ساعة و30 دقيقة، SCA 1958-1960، منفذ (مصور ومخرج).
شخصيات مدنية:
جاك كوب دي فرجاك، مقابلة في سانت-ريمي-ليس-شفروز بتاريخ 1 أفريل 2003، مدة المقابلة ساعة و30 دقيقة، مسؤول الأخبار لمخطط قسنطينة، 1959-1960، ثم المفوضية العامة بالجزائر، 1960-1962.
كريسيان دي لامالان، مقابلة في سينا بتاريخ 1 أفريل 2003، مدة المقابلة 45 دقيقة، سكرتارية الدولة للأخبار ما بين اوت 1961 وأفريل 1962.

جورج دروكلاس، مقابلة في سانت–أوبان–سور–لوار بتاريخ 30 أوت 2004، مدة المقابلة 4 ساعات، منتج عدد من الأفلام في تونس، وفي المغرب ثم في الجزائر لحساب السلطات.
روجي توش، مقابلة هاتفية بتاريخ 25 جوان 2003، مدة المقابلة ساعة واحدة، مسؤول سيني بوس(حافلة سينما) تابعة للحكومة العامة والرقابة السينماتوغرافية للحكومة العامة الجزائرية، 1954–1962.
جون فوجور، مقابلة في باريس بتاريخ 26 مارس 2003، مدة المقابلة ساعة و30 دقيقة، مدير الأمن في الجزائر، 1954–55، ثم مدير الديوان المدني والعسكري للمفوضية العامة في الجزائر، مارس– نوفمبر 1960.
رينه فوتيي، مقابلة في موتريوي بتاريخ 30 نوفمبر 1999، مع كارولين موان، مدة المقابلة 45 دقيقة، مخرج.
كارلوس فيلارديبو، مقابلة هاتفية، بتاريخ 19 اوت 2004، مدة المقابلة ساعة و30 دقيقة، مخرج لعدد كبير من الأفلام القصيرة، الكثير منها حول الجزائر.

III– مصادر فلمية

1 – أفلام عسكرية

كل هذه الأفلام تمت مشاهدتها (ما عدا SCA152). كما أن جميع الأفلام هي بالأبيض والأسود إلا تلك التي يتم الذكر أنها بالألوان.

أ– الأفلام القصيرة

SCA 2 مدرسة الضباط الأنديجان ببوسعادة، 6 دقائق، 1945
SCA 20 فرق إفريقيا، 17 دقيقة، 1946
SCA 32 مدارس الطيران بشمال إفريقيا، SCA طيران، 24 دقيقة،1945
SCA 70 البحر الأبيض المتوسط كاب، 23 دقيقة، 1953
SCA 90، المظليون الكولونيليون، 23 دقيقة، 1955
SCA 94، كولومب–بشار، باب السماء، كول، 22 دقيقة، 1957
SCA 113، العالم الحر ومصر، 19 دقيقة، 1957
SCA 114، القبعة الزرقاء، كول، 16 دقيقة، 1957
SCA 118، مروحيات في الجزائر، جاك مانلي، 19 دقيقة، SCA الجزائر
SCA 119، الجيش والدراما الجزائرية، 17 دقيقة، SCA 1997 الجزائر.
SCA 125، أخبار« طيران »، 1957
127SCA، الفرق الإفريقية لها مائة سنة، 17 دقيقة، 1957
SCA 129، عد سريعا توبيبا، 13 دقيقة، 1957، SCA الجزائر
SCA 133، أطفال فرق شما افريقية، 9 دقائق، 1957، SCA الجزائر.
SCA 134، مع الصوارخ البحرية، 10 دقائق، 1957.SCA الجزائر.

SCA 137، الظهرة، 9دقائق، 1957، SCA الجزائر
SCA 138، واد مكرة، 17 دقيقة، 1957، SCA الجزائر.
SCA 142، الزيبان بلد النخيل، 10 دقائق، 1958، SCA الجزائر.
SCA 143، القوات الجوية في الجزائر، 19 دقيقة، 1958
SCA 146، جانت، 15 دقيقة، 1959،SCA الجزائر
SCA 147، فرنسا هنا، 23 دقيقة، 1958
SCA 148، الجزائر العاصمة 4 جوان 1958، 11 دقيقة، 1958
SCA 149، الجنرال ديغول في الجزائر 4، 5 و6 جوان 1958، « أفهم عليك » كول، 9 دقائق، 1958
SCA 151 منصب بومعاد، 8 دقائق، 1958، SCA الجزائر
SCA 152، تنس، 8 دقائق، 1959، غير متوفر، SCA الجزائر
SCA 153، منطقة غرب الجزائر العاصمة، VA 13 دقيقة، 1959، SCA الجزائر.
SCA 156، الساورة مقاطعة فرنسية، 16 دقيقة، 1958، SCA الجزائر.
SCA 157، فرنسي بكامل الحقوق، 9 دقائق، 1958
SCA 158، الشباب البناءون، 9 دقائق، 1958، SCA الجزائر
SCA 159، شباب القبائل، 8 دقائق، 1958، SCA الجزائر
SCA 161- سلام في الجزائر، جاك مانليي، كول، 20 دقيقة، 1958
SCA 167، أين هم الرجال، 8 دقائق، 1959
SCA 168، اليوم يحضر للغد، 21 دقيقة، 1959
SCA 169، التحقوا، VA 21 دقيقة، 1959، SCA الجزائر
SCA 170، منذرو الشباب الجزائري، 11 دقيقة، 1959، SCA الجزائر.
SCA 173 إنها الصحراء، 20 دقيقة، 1959، SCA الجزائر
SCA 178 رادار SDS 40 دقيقة، 1959
SCA 182، حرب الصمت، كلود للوش، 44 دقيقة، 1959
SCA 183، أحياء جديدة، 10 دقائق، 1959SCA الجزائر
SCA 186،مغاوير المظلية الجوية، 22 دقيقة، 1959، SCA الجزائر
SCA 188، يوم في المسيلة، 26 دقيقة، 1959، SCA الجزائر
SCA 191، نساء، VF و VA 26 دقيقة، 1960، SCAالجزائر
SCA 192 المغاوير، 19 دقيقة، 1959، SCA الجزائر.
SCA 194، الصومام، 25 دقيقة، 1960، SCAالجزائر
SCA 196، 180000 مسلم، 18 دقيقة، 1960
SCA 200، محاربي الجبال، 13 دقيقة،1960
SCA 206، رقان في ساعة H، كول، 26 دقيقة، 1960
SCA 211، مهنة الرجل، 11 دقيقة، 1960

SCA 225، طلاب شاهدوا الجزائر، 10 دقائق، 1960
SCA 226، ما وراء البنادق، جيرارد رناتيو، كول، 36 دقيقة، 1960
SCA 238، حكاية قرية، كول، 19 دقيقة، 1961
SCA 253، غدا الجزائر، 19 دقيقة، 1961
SCA 270، الهقار يوم J، كول، 18 دقيقة، 1962
SCA تصليح في الصحراء، 10 دقيقة، 1962.

ب- المستجدات الإخبارية

مجلة الجيوش 1956–1957

SCA 101، مجلة الجيوش، 101، 1956، 10 دقائق.
SCA 102، مجلة الجيوش، 102، 1956، 7 دقائق.
SCA 103، مجلة الجيوش، 103، 1956، 10 دقائق.
SCA 104، مجلة الجيوش، 104، 1956، 10 دقائق.
SCA 105، مجلة الجيوش، 105، 1956، 11 دقيقة.
SCA 106، مجلة الجيوش، 106، 1956، 11 دقيقة.
SCA 107، مجلة الجيوش، 107، 1956، 10 دقائق.
SCA 108، مجلة الجيوش، 108، 1956، 10 دقائق.
SCA 109، مجلة الجيوش، 109، 1956، 10 دقائق.
SCA 111، مجلة الجيوش، 111، 1957، 11 دقيقة.
SCA 112، مجلة الجيوش، 112، 1957، 11 دقيقة.
SCA 120، مجلة الجيوش، 113، 1957، 10 دقائق.
SCA 121، مجلة الجيوش، 114، 1957، 11 دقيقة.
SCA 122، مجلة الجيوش، 115، 1957، 11 دقيقة.
SCA 126، مجلة الجيوش، 116، 1957، 16 دقيقة.
SCA 128، مجلة الجيوش، 117، 1957، 8 دقائق.
SCA 130، مجلة الجيوش، 118، 1957، 12 دقيقة.
SCA 131، مجلة الجيوش، 119، 1957، 8 دقائق.
SCA 132، مجلة الجيوش، 120، 1957، 11 دقيقة.

المستجدات الإخبارية للجيش 1959

SCA 172 المستجدات الإخبارية للجيش 59–1، 9 دقائق و30 ثانية
SCA 174 المستجدات الإخبارية للجيش 59–2، 9 دقائق.
SCA 176 المستجدات الإخبارية للجيش 59–3، 10 دقائق.
SCA 180 المستجدات الإخبارية للجيش 59–4، 8 دقائق.
SCA 184 المستجدات الإخبارية للجيش 59–6، 7 دقائق.
SCA 185 المستجدات الإخبارية للجيش 59–7، 9 دقائق.
SCA 187 المستجدات الإخبارية للجيش 59–8، 9 دقائق.
SCA 189 المستجدات الإخبارية للجيش 59–9، 10 دقائق.
SCA 190 المستجدات الإخبارية للجيش 59–10، 9 دقائق.
SCA 197 المستجدات الإخبارية للجيش 59–11، 10 دقائق.
SCA 198 المستجدات الإخبارية للجيش 59–12، بالألوان، 9 دقائق.

مجلة الجيوش 1960–1963

SCA 202مجلة الجيوش 60–13، 17 دقيقة
SCA 203 مجلة الجيوش 60–14، 10 دقائق
SCA 204 مجلة الجيوش 60–15، 10 دقائق
SCA 212 مجلة الجيوش 60–18، 9 دقائق
SCA 214 مجلة الجيوش 60–19، 10 دقائق
SCA 215 مجلة الجيوش 60–17، 10 دقائق
SCA 217 مجلة الجيوش 60–20، 9 دقائق
SCA 220 مجلة الجيوش 60–21، 9 دقائق
SCA 231 مجلة الجيوش 60–22، 10 دقائق
SCA 234 مجلة الجيوش 60–23، 10 دقائق
SCA 236 مجلة الجيوش 60–25، 10 دقائق
SCA 239 مجلة الجيوش 60–26، 9 دقائق
SCA 241 مجلة الجيوش 60–27، 10 دقائق
SCA 244 مجلة الجيوش 61–28، 9 دقائق
SCA 245 مجلة الجيوش 61–29، 10 دقائق
SCA 247 مجلة الجيوش 61–30، 10 دقائق
SCA 249 مجلة الجيوش 61–31، 10 دقائق
SCA 254 مجلة الجيوش 61–33، 9 دقائق

256 SCA مجلة الجيوش 61–35، 8 دقائق
259 SCA مجلة الجيوش 61–36، 10 دقائق
262 SCA مجلة الجيوش 61–37، 10 دقائق
265 SCA مجلة الجيوش 62–38، 10 دقائق
269 SCA مجلة الجيوش 62–39، 10 دقائق
277 SCA مجلة الجيوش 62–43، 8 دقائق
286SCA مجلة الجيوش 62–47، 10 دقائق– ملحق الجزائر 3 دقائق و45 ثانية.
291 SCA مجلة الجيوش 63–01، 11 دقيقة + ملحق الجزائر 5 دقائق
293 SCA مجلة الجيوش 63–02، 10 دقائق+ ملحق الجزائر 3 دقائق و26 ثانية
294 SCA مجلة الجيوش 63–03، 10 دقائق + ملحق الجزائر دقيقتين و26 ثانية
296 SCA مجلة الجيوش 63–04، 9 دقائق+ ملحق الجزائر 3 دقائق و5 ثواني
298 SCA مجلة الجيوش 63–05، 9 دقائق+ملحق الجزائر 4 دقائق و40 ثانية
323 SCA مجلة الجيوش 63–06، 9 دقائق + ملحق الجزائر 5 دقائق و10 ثواني
324 SCA مجلة الجيوش 63–07، بلا صوت 9 دقائق – ملحق الجزائر دقيقتين و45 ثانية

ج– أفلام تدريبية

تمت مشاهدة عدد كبير من الأفلام التدريبية، والأفلام المشار إليها هنا لا تعالج إلا نادرا الوضع الجزائري بشكل جليّ، ولكن يلعب السياق التاريخي لإخراجها دورا في القراءة التي يمكن أن نقوم بها في دراستنا، وبالتالي يمكن التركيز على إخراجها.

668 SCA، استعمال الأفلام التدريبية 9 ،n&b دقائق، 1955، الأصل الولايات المتحدة الأمريكية
679 SCA، الأمن والإرسال عبر الراديو، 11 ،n&b دقيقة، 1955، أصل الولايات المتحدة الأمريكية أو GB
690 SCA، المراقب، n&b 27 دقيقة، 1956
702 SCA الدورية الاستكشافية، 21 ،n&b دقيقة، 1958
715 SCA، ضد حرب العصابات، 18 ،n&b دقيقة، 1957 . SCAالجزائر
726 SCA، الكمين، 29 ،n&b دقيقة، 1958.
730 SCA، الدعم الجوي في المغرب، 34 ،n&b دقيقة، 1957 (الشريط الأول من دون صوت)
SCA دورية النهار، 29 ،n&b دقيقة، 1959.
SCA فن التدريب، 40 ،n&b دقيقة، 1959
SCA التدريب العقلي، 18 ،n&b دقيقة، 1959
771 SCA السلاح الأتوماتيكي 52 في الهجوم، 28 ،n&b دقيقة، 1959
778 SCA الكشف الأرضي، 20 ،n&b دقيقة، 1959.

SCA 781، يد العون، n&b، 18 دقيقة، 1960.
SCA 792، التدريب البدني العسكري والمحارب، n&b، 32 دقيقة، 1960.

د- اللقطات التصويرية الخام

لقطات تصويرية خام متوفرة في أشرطة فيديو

5291 وصول PCO الثالث إلى واد رمون، 15'8
5297 عملية في الأوراس، 10'4
5301 قافلة تموين في الأوراس، 55'2
5344 قافلة في الأوراس، 48'3
5362 زيارو من قاعدة الهليكوبتر بعين أرنات.بمن قبل لجنة مجلس الشيوخ، 3 '
5371 تصليح آلة تعرضت لحادث، 4 '
DMR 5384 السابع في غرب قسنطينة، 50'7
5394 العقيد بيجيارد بقاعدة عين أرنات (مع 5495) 3'
5415 البعثة العقابية في الناحية الوهرانية، الفيالق في وجبة؟، 6 '
5429 عملية تمشيط جنوب برج بوعريريج، 2 '
5478 مركز ضد عصابات أرزيو، 5 '
5495 إحلال السلام في منطقة عنابة (مع 5394) 20'2
5496 عملية بوعريريج، 26'1
5504 عملية في الأوراس، 45'3
5537 جمع الأسلحة في باتنة من قبل RCP التاسع مع حضور الجنرال فانوكسم، 1 '
5593 على حافة جان بارت، 37'4
5599 إسقاط من المظليين في قبرص، 10'19
5606 عمليات في بورسعيد، 50'1
5611 القوة أ في بورسعيد، 55'2
5612 القوة أ في بورسعيد، 38'1
5639 منطقة العمليات صومام 30'3
5692 عملية مشتركة في منطقة أفلو، 30'14
5693 بورسعيد، 55'3
5698 تقديم الأسرى المصريين للأمم المتحدة، 57'2
5704 اليوت الثاني، 30 '
5711 عملية الهليكوبتر عملية في المنطقة تبلاط، 35'3
5726 عملية GAMBETTA، 2 '

5733 الجزائر العاصمة في 28 جانفي، 57، 3 '
5736 فشل الإضرابات في الجزائر، 18'1
5739 القصبة، 42'2
5740 القصبة، 05'4
5740 مكرر تفتيش في القصبة، idem 40 طلقة أكثر وضوحاً 05'4
5744 الإضرابات في الجزائر العاصمة، 09'4
5747 الجزائر 31 جانفي 1957، 46'2
5774 عملية 2'45 ،Djedidh
57105 106 107 عملية الكاف Hahoumer. تجمهر سكاني في منطقة Jemmapes، توزيع المنشورات، 55'9
57117 8 ماي 1957 في الجزائر العاصمة، 3 '
57127 مذبحة 14 ،Melouza '
57148 موكب إحتفالي يوم 14 جويليه في باريس، 23 '
57151 معسكر في فينسين بين الحركة و20 3'، GMPR
57155 الحدود بين الجزائر وتونس، 40'6
57166 عملية مروحية للمراقبة الضخمة بجن جن، 5 '
57185 عرض ياسف سعدي، 49
57190 زيارة إلى قصبة الجزائر العاصمة من قبل السيد موريس، 45'3
57232 الحركة 101 في تفريتين، 30'3
57236 نقل قاعدة الهليكوبتر 3'35 ،H21
5807 الصعود إلى سفينة اليوغوسلافية، 4 '
5862 عملية قطاع REP الأول 1في قالمة، 35'5
5873 مظاهرات في الجزائر العاصمة 13 ماي 1958، 27'5
5877 مظاهرات 13 مايو في الجزائر العاصمة، 56'8
5882 يوم تاريخي جديد في الجزائر العاصمة، 35'5
5884 دفن رفات كولونيل جون بيار، 43'3
5889 رحلة من GDG إلى الجزائر العاصمة، 50'6
5892 تجمع حول منتدى الجزائر العاصمة 29'1
5894 GDG في وهران ومستغانم 31'2
58102 100000 شخص في منتدى هتاف الشباب 17'8
58113 الغفران و رفع رفات الكولونيل جون بيار، 46'3
58115 مظاهرات قدامى المحاربين 35'6
58125 عملية في جبل العروس والمعاجين مع الـ RCP التاسع، 2 '
58141 مقبرة درار الشويخ، 50'1

58143 14 جويليه 1958 في باريس، 18'2تسجيل صوتي
58186 التصويت في وهران، 40'11
58193 استرداد القبعات إلى 58 2/1 GH2،
5920 توزيع الأسلحة في القرية المتظاهرة ب تاقمونت 53'5
5922 عملية في جنوب سعيدة، 42'1
5937 بعد تجمع 156 متمرد،
5941 عملية في منطقة سيدي ميمون، 18'2
5944 مروحية سيكورسكي بوهران، 55'2
59104 سد الجزائر–تونس 25'2
59118 14 جويلية في الجزائر العاصمة، 21'4
59130 عملية « الشرارات »، 10'1
59148 فريق الدفاع الذاتي 09'7
59152 عملية مناظير في منطقة القبائل، 35'1
6002 توزيع الأسلحة للدفاع الذاتي، 35'3
6026 حركي الكولو، 30'6
6039 الدفاع– الذاتي، 3 '
6073 المغوار جورج، 48'9
60152 اليربوع الأحمر، رقان 28'6
60154 اليربوع الأحمر، رقان 35'1
6149 أحداث الجزائر العاصمة ووهران، 23'12
6190 مظاهرات الجزائر العاصمة، 2 أكتوبر 1961، 08'5
61104 التجريف بواسطة الهليكوبتر 10'8
6225 تطويق الجزائر العاصمة 50'1 (مع 27 و 41)
6226 البلاستيك في الجزائر العاصمة، 50'1
6227 بعد ليلة 3 ماي 62، 15'2 (مع 25 و 41)
6240 مغادرة فرق OM المتواجدة بالجزائر، 37'3
6241 الأجواء في الجزائر العاصمة في اليوم وقف إطلاق النار، 50'1 (مع 25 و 27)
6246 الإغلاق في باب الواد والشعب في وهران، 15'3
6247 تدخل قوات النظام في وهران، 25'3
6262 التمشيط والضبط في وهران، 22'4
6289 استفتاء في الجزائر العاصمة يوم 1 جويلية 1962، 12'5
6291 إعلان الاستقلال الجزائر، 50'7
62127 مغادرة الحركة، 50'1

أفلام SCA المحفوظة ضمن مجموعة ECPAD

FT 446، صور من الجزائر، n&b، الوقت الحقيقي، 1956 (MAC 101؟، FT 2055 و FT 2085).
FT 489، الجيش والدراما الجزائرية، 16 n&b، دقيقة، 1956 (SCA119)
FT 690، انتخبوا نعم، 3 n&b، دقائق، 1958، (غير متوفر)
FT 1388، قرقور، صومام، بيبان، 8 دقائق، 1956؟ (SCA115)
FT 2491، أسرار، لامبالاة، خيانة، SCA البحرية رقم 2، n&b،6 دقائق، 1956.
8071، سانت بيار سانت بول، 7 n&b، دقائق، 1957.
8080، وادي شلف، n&b، دقائق 1957.
8081 نظرة على 10 n&b، Orléanvillois دقائق 1957
SCA 1809، لقطات تصويرية خام حول الـSAS 15 دقيقة، 1958.

2 - أفلام مدنية

لا تزال هذه القائمة مؤقتة، والتي تم تجميعها من أرشيفات متعددة. والبعض منها لا يزال أيضا محفوظا على مستوى ECPAD ؛ ولمعرفتها وضعنا علامة *. كما قدمنا الأفلام على النحو التالي:
العنوان/ المخرج/ المنتج/ المؤسسة المحتملة/ التاريخ
وتجدر الإشارة إلى أن تواريخ هذه الأفلام معقدة وبالخصوص إلى غاية عام 1954، لأن المصادر تكون في الغالب متناقضة حول تواريخها، وعليه اعتمدنا دائما تاريخ الإخراج، وفي أكثر الأحيان تتعرض للخروج المحتمل من قاعة العرض، أو إلى مشاكل في الحصول على التأشيرة.
الأفلام التي تم فحصها هي بالخط الداكن.

أ - أفلام قصيرة 1945–1954

شمال أفريقيا إلى الجمبوري[3]، أفلام البوصلة –1947 ،GGA
الجزائر وتناقضاتها، الأنباء الفرنسية– 1947 ،GGA
الجزائر بيت الفن، ريمون بينكون – بورل، فرانكول للأفلام– 1948 ،GGA
الجزائر العاصمة المدينة التي تشيد، باتي سينما، بلا تاريخ.
الجزائر العاصمة - كاب، Serge de Poligny، DOC – UGC 1952
الجزائر رابع أكبر مدينة في فرنسا، باتي، 1952
* الجزائر. تعليم، جان شارل كارلوس،1948 ،GGA
الجزائر 1953 الأنباء الفرنسية–1953 ،GGA
الجزائر تعمل، جان أندريه كروسي، الأنباء الفرنسية، 1946 ،GGA

3 احتفال أو مهرجان قومي أو دولي صاخب ومخمور.

الجزائر الفرنسية، بيار لافوند، الحرف التقليدية في السينما– 1946، GGA
الجزائر الحديثة، الأنباء الفرنسية– 1946، GGA
الجزائر بلدي الجميل، فيليب است، الأنباء الجزائرية– أوفلاك الجزائر العاصمة، 1952
الجزائر بلد الجودة، فليب أست، الأنباء لفرنسية – 1948، GGA
الجزائر المادية / الجزائر البشرية / الجزائر الإقتصادية، جون–شارل كارلوس– 1948، GGA
الجزائر أرض العمل، جان أندريه كروسي، 1949
الجزائر أرض الأبطال، جان– كلود هويسمان، 1948، GGA– Omnium français du film
الجزائر أرض فرنسية، جان –كلود هويسمان – GGA 1946
الجزائر أرض فرنسية، بيار لافوند، الفنون الحرفية في السينما، –1947، GGA
على ظل الأب دو فوكو، ريمون بينكون– بورل، فرانكول للأفلام،1949
ملحقة الهقار، ماكس ألدبرت،السينا، 1950
الشجرة، جان شارل كارلوس– 1953، GGA
الشجرة ذات الأوراق الفضية، روبرت الكسندر، باتي سينما– 1951، GGA
جيش أفريقيا، فيليب است، الأنباء الفرنسية، 1950، GGA
الحرف التقليدية الإسلامية، 1948، GGA
الحرف التقليدية الجزائرية، ريمون بينكون – بورل، فرانكول للأفلام، –1949، GGA
حرفي الجلود في الجزائر، روبرت الكسندر، باتي سينما، 1954
اسكري، فليب است، الأنباء الفرنسية– 1952، GGA
مجلس الشيوخ الجزائري، فيليب است، الأنباء الفرنسية–1949، GGA
المساعدون الاجتماعيون في الجزائر، ماري -آن كولسون–مالفيل، L'Équipe–GGA 1947
في بلد الطوارق،(أو مدرسة البدو الرحل في الهقار)، جان–شارل كارلوس– GGA 1951
الأوراس حديقة على الصخر، جان كلينج قاريكيان، 1950
في الأماكن المقدسة للإسلام، فيليب است، الأنباء الفرنسية– CTM للأفلام 1947، –GGA
مع الرايات الحمر، جون بردريكس، سيريوس فيلم، 1950
بابا –علي، ماري– آن كولسون - مالفيل، أفلام مركب– 1951، GGA
رحلة بالديزال، ماري–آن كولسون–مالفيل، مركب، 1954، (سابقا سكة حديد تحت أشجار النخيل)
بني عباس، جان شارل كارلوس، تيرا سينيتاست، 1950
سكة حديد الرمال، جان كلود هويسمان، 1952، Omnium français du film
بوساعد جلول والبعوض، اتجاه نحو الصحة، GGA بلا تاريخ.
بوزريعة جاك بينوتيو، جان–شارل كارلوس– جان–جاك ديلافوس–1949، GGA
التخييم في الهقار، نادي السياحة في فرنسا، الجزائر العاصمة بلا تاريخ.
قافلة إلى الهقار، ألبرت ماوزير، الأنباء الفرنسية– 1950، GGA
قافلة النور، ماري– آن كولسون - مالفيل، L'Équipe–CTL فيلم 1947، GGA
إحتفالية في Cacherou، باتي سينما –GGA (تمثال الأمير عبد القادر)، بلا تاريخ.

قيصرية، جان–كلود هويسمان، J K ريمون ميلي – 1949، GGA
إنها قرية من الجزائر، الأنباء الفرنسية – 1949، GGA
إنها قرية سارسو، جان– شارل كارلوس، 1953
باحثو المياه، فليب است، الأنباء الجزائرية – 1953، GGA
الكونغو– المتوسطية، ريمون بينكون – بورل، فرانكول للأفلام، 1950
قسنطينة، سيرتا القديمة، طاهر حناش، 1946
* قسنطينة، مدينة غريبة وغامضة، موريس تيري، أفلاك/ 1947، GGA
كورنيش الحب، جون فرانكو (شارل فاسكيي)، فرانكول للأفلام، 1952
قباب الجزائر العاصمة، الأنباء الفرنسية، 1948
زراعة التبغ في الجزائر، موريس فلورا كوسموراما، 1947
سكة الحديد تحت أشجار النخيل، ماري– آن كولسون - مالفيل، أفلام المركب– 1950، GGA (انظر رحلة بالديزال)
* وجهين من الصحراء، جان ليريسي، J K ريمون ميلي – 1952، GGA
الخلق الثاني لله: الحصان العربي، شارل فاسكيي، فرانكول للأفلام، 1948
أصابع الضوء (أشجار النخيل المثمرة)، ماري– آن كولسون–مالفيل، 1948، GGA – L'Équipe
من اليدوي إلى الروبورت، ماي–آن كولسون– مالفيل، 1948، GGA – L'Équipe
الماء الذي يشفي، روبرت توبارت، فرانكول للأفلام– 1949، GGA
الماء مصدر الثروة، الأنباء الفرنسية – 1947، GGA
تلاميذ مدارس لجزائر، جون–شارل كارلوس، أفلام جون–جاك ديلافوس– 1947، GGA
الدزاير (ميناء الجزائر العاصمة)، جان ليريسي، J K ريمون ميلي – 1948، GGA
الواد مدينة الألف قبة، ماري–آن كولسون–مالفيل، 1947، GGA – L'Équipe
في الجزائر ذكريات روما الخالدة، فيليب است، الأنباء الفرنسية– 1948، GGA
سحر الجزائر، الأنباء الفرنسية– 1948، GGA
طفل المرجان، جان ليريسي، J K ريمون ميلي– 1953، GGA
الأطفال المعوزين في الناحية الوهرانية، الأنباء الفرنسية، 1949
في منطقة القبائل، موريس تيري، Théry، المنصة الفرنسية للفيلم، 1951.
في بلد الطوارق، جان -شارل كارلوس 1952GGA–
إنزال في وهران، ماري–آن كولسون– مالفيل، 1949، GGA– L'Équipe
استدانة في الجزائر، الأنباء الفرنسية، 1949
تحليق الجزائر، الأنباء الفرنسية، 1949
طلاب في الحي، جان بيلانجر، 1951، GGA
التطورات السياسية في الجزائر، 1948، GGA –AF
فانتازيا الجنوب، شارل فاسكيي، فرانكول للأفلام– 1948، GGA
مزارع الجزائر، Crosesجورج قروسوس، جورج ديروكل و1952 GGA – Cie

الاحتفال غير المتوقع، اندريه زووبادا، الأنباء الفرنسية-الحزب 1953، GGA
جورج ومواكب الاحتفال في الجزائر، فليب است، الأنباء الفرنسية1949
العرق الكبير، في بلد الرجال الزرق، جورجات لوترنور، 1948.
الموانئ الجزائرية الكبرى، Francoفرانكول للأفلام- 1947، GGA
الارث المسيحي، بيار بيرو، أفلام البوصلة- 1949، GGA
عنابة الملكية، جون ليريسيي، J K ريمون ميلي، 1953
مستشفيات الجزائر، موريس سرين، المنصة الفرنسية للفيلم- 1952، GGA
كان يوما ما جبل، مونيك مونتكو، J K ريمون ميلي - 1947، GGA
لقد فقدوا كل شيء، باتي سينما 1954، GGA
صور من الجزائر الجديدة، باتي سينما، 1952
صناعة النبيذ في وهران، J K ريمون ميلي، 1953
الإسلام، جورج رينيه، J K ريمون ميلي - 1949، GGA
لقد كسبت مهنة، روبرت أودولت، الأنباء الفرنسية- 1949، GGA
حدائق الجزائر العاصمة، راموند بيكون- بورل،فرانكول للأفلام- 1948، GGA حدائق
الشباب المزارع الجزائري (بيت كاري)، جون-شارل كارلوس، كارلوس-دولافوس-1948 GGA
أيام العيد في الصحراء، روبرت الكسندر، باتي سينما -1952، GGA
كافح من أجل حياتك، فيليب است، الأنباء الفرنسية- 1950، GGA
مآذن في الشمس، مونيك مونتشو، J K ريمون ميلي - 1947، GGA
الحصاد سيكون جميلا، جورج كروسس، استوديو أفريقيا - 1949، GGA
الموسيقى والفرح، جون- شارل كارلوس، 1952، GGA
ميزاب البلد الغامض، جورج كوتابل، صورة اليوم وغدا - 1947، GGA
ظلال على أفريقيا، مارسيل مارتن، J K ريمون ميلي - 1949، GGA
وهران مدينة من مائة وجه، أفريك فيلم، 1953
مرض هشاشة العظام في الجزائر، دكتور بيانكرديني- GGA بلا تاريخ.
ورقلة، اميل مونيوات، منصة فرنسا للفيلم الوثائقي، 1947
خبز أطفالك، جون-شارل كارلوس، 1950، GGA
الملاريا، بول باريبلون، J K ريمون ميلي- 1949، GGA
كرامات المغرب، شاتلوت، باني سينما 1949، GGA
باريس الجزائر، توني لينهارد، أفلام البوصلة، 1947
القسيس الجزائري، روبرت أودلوت، الأنباء الفرنسية- 1949، GGA
بلاد القبائل، جان كلود برنارد، أفلام البوصلة ؟ بلا تاريخ.
فلاحون من الأوراس، فليب است، الأنباء الجزائرية- 1951 GGA
حجاج مكة المكرمة، فلورا - كوسموراما الجزائر العاصمة، 1947
الفوسفات، أفريك فيلم، بلا تاريخ.

غواصو الصحراء، طاهر حناش، 1951
رونو– كاب، الأنباء الفرنسية–رونو 1951
سواحل الجزائر العاصمة، شارل فاسكيي، فرانكول للأفلام، 1947
الأرز و القطن، كوتابل؟
طرق الأبدية، ماري -آنكولسون– ماليفيل، فيلم مركب – 1949 ،GGA
طرق الصحراء، جاك دوبون؟؟؟، 1954، 22 دقيقة.
سانت–لوسين، ماري–آن كولسون–ماليفيل، فيلم مركب–
GGA، 1952
دماء الجزائر العاصمة، بيار بيرو، أفلام البوصلة، 1950
مشاهد من الحياة العربية، موريس موزيو، 1952
منبع الابتسامة (عين بسام)، J K ريمون ميلي – 1947 ،GGA
* على طرق منطقة القبائل، الأنباء الفرنسية – 1946 ،GGA
الأرض تزلزل أورلي أنسفيل، فليب أست، الأنباء الفرنسية– 1954 ،GGA
تيمقاد الرومانية، بيار لافوند، حرفيو الفن السينمائي، 1946
طوارق، ألبرت ماهوزيير، الأنباء الفرنسية، 1948
وحدة فرنسية، الأنباء الفرنسية –1946 ،GGA
ثروة ما وراء البحار: الفوسفات الجزائر، جول– أشيل فو، أفلام مينرفا، 1950
حياة ميناء، ستيفن نادو، أفلام نادو، 1953.
الفلاح العتيق لعنابة، جون–أندريه كروسي، 1948
مدن ميتة في الجزائر، رايموند بيكون–بورل، فرانكول للأفلام– 1947 ،GGA
رحلة مارتينو دوبلي، الأنباء الفرنسية، 1954
رحلة إلى الجزائر من قبل رئيس الجمهورية، الأنباء الفرنسية – 1949 ،GGA
المصانع في الجزائر، ماري– آن كولسون - ماليفيل، 1947 ،GGA – L'Équipe
اسهر على الحبوب، جان تشارلز 1953 ،GGA ،Carlus

ب - أفلام قصيرة 1955–1963

آلان ميمون ڤيڤون، سيني سلسلة أطلس - الدولة 1959
* الجزائر، الأنباء الفرنسية، 1958
الجزائر محتلة في طاقتها، ماكس دامان، باتي -الدولة 1960
* الجزائر وضميرنا، جيلبرت بروتو و فيليب برونيه، إنتاج الغرب–1957 ،CDF (دفاع الجزائر). نسخة
SCA 8094
الجزائر الشقيقة، فيليب است، الأنباء الفرنسية، 1958
* الجزائر الجديدة، أفلام كارافيل، 1958

الجزائر القسيسة، أندريه زوبادا، الأنباء الفرنسية، 1955
الجزائر بلد التناقضات، ماكس دامان، باتي، 1960
الجزائر بلد جديد، ماكس دامان، إنتاج الغرب، 1959
الجزائر– الصحراء ؟ باسدولوب، أفلام الصباح، 1955
الجزائر – الصحراء أو جغرافية الجزائر، جون فيدال، أفلام الصباح 1960
الجزائر بلا أسطورة، جان كلود هويسمان، منصة فرنسا للفيلم 1955
الجزائر تحت علامات عطارد وأمفيتريت، جون–شارل كارلوس، 1958.
تعلم أن تعالج نفسك، بول برنارد، تنظيم مشترك للمناطق الصحراوية، 1959.
في قلب الصحراء، جورج Bourdelon بوردولون، مركز السمعي البصري لسانت كلود (1958، ENS)
على سفح الرمال، جون– دومينيك لاجو، الطبعات السينماتوغرافية، 1961.
في خدمة الجزائر، آلان بول باتي سينما، 1958 ؟
في خدمة المعاقين، الأنباء الفرنسية، 1955.
حول المأساة الجزائرية، فيليب است، الأنباء الفرنسية، 1958
بناءو أقدارنا، جون -جاك كارلوس، 1960.
كشف يوم واحد، فيلاردبو، سينتاست، 1960.
لبلاد، جورجيت Le Tourneur 1960
الصفقة، ميشال، كاستيلا للأفلام، 1961
هو الوقت، جون برات، كاستيلا للأفلام، 1960.
هذا من أجل الغد، جون برات، كاستيلا للأفلام، 1960
أحياء سكنية في الجزائر، الأنباء الفرنسية، بلا تاريخ.
الماعز، جان برات، كاستيلا للأفلام، 1960
مقبرة الأميرات، جون موسيل، كاستيلا للأفلام وأرمور للأفلام، 1962.
مدن في الشمس، جون–شارل كارلوس، 1959.
* قسم 1956، إنتاج روجر دي بروان، 1956.
كولومب بشار، باب السماء، موريس ميتيفيير، SCA / أرمور للأفلام، 1955
اللازرودي والزمرد، جان -كلود كارلوس، بلا تاريخ.
أخبار جديدة لك، جون–شارل كارلوس، 1962، PAC.
الشياطين الصغيرة الطيبة، جون–شارل كارلوس، 1962، PAC
دفاعا عن الجزائر، جيلبرت بروتو وفيليب برونيه، الغرب للإنتاج، 1957
تحدي في العرق الكبير، جيلبرت بروتو وفيليب برونيه، الغرب للإنتاج، 1961
ديغول في الجزائر، ماكس دامان، باتي، 1960
ديلاكروا رسام الإسلام، جون كوت، مركب، 1960
* غدا... مجهول (باتي، غومونت أو النقابة الوطنية للصحافة المصورة) 1958
الديموغرافيا الجزائرية، J K ريمون ميلي، 1960

إلى أي حد جريح هذا الحب...، لويس قروسبير، J K ريمون اميلي، 1962
مدارس من اجل الجزائر، الأنباء الفرنسية، 1960
* الحجارة التي تربط الرجال، جون-شارل كارلوس، 1959، DGGA
مائتي سنة من الصناعة في الجزائر، باتي بلا تاريخ.
العندين، جان برات، أفلام كاستيلا، 1960
واجب زوزو، جون فيدال، أفلام الصباح-تاديي للإنتاج- 1955، GGA
حوار في المرآة، ماكس دامان-مركب، 1962، DGA
* عشرة ملايين فرنسي، روبرت الكسندر، نقابة الصحافة المصورة، (قومونت، باتي)، 1958، CDF (SCA، AF
الماء في الصحراء، المركز السمعي البصري لسانت -كلود 1958، ENS
مياه الصحراء؟ 1961
فشل بالصدفة: البترول ومهنه، جانوسكى، باتي، 1958
الاقتصاد الجزائري، J K ريمون ميلي، 1959
* شاشات الجزائر، معرفة للجزائر. في مكان ما في الجزائر، المهنة، مجهول (استوديوهات أفريقيا ؟)، بلا تاريخ
المتكاسل (مغامرات جديدة للرجل الصغير)، جيمس بلو، 1961 SAPSA-DGGA
بين عالمين، بيار أكوت-ميراند، تاديي سينما، 1961.
الطلاب في المدينة، جان بلنجر ؟
المرأة نعمة الله، جاك ألكسندر، وزارة الجزائر، 1958
* يجب أن تصوت نساء القبائل، الأنباء الفرنسية، 1958
* نساء المدن المسلمين يجب أن ينتخبن، VA، الأنباء الفرنسية، 1958
نهاية الصحراء، روبرت منقوز، سينتاست، 1959.
* أسطول الصحراء، لويس سومي، شركة السينما بليون، 1957
مولع بالموسيقى، جان -شارل كارلوس، الإنتاج الجزائري السينماتوغرافي، 1962
الحدود التونسية، باتي جورنال، 1957 ؟
مجرم رغما عنه، ميشال، كاستلا للأفلام، 1961، الدرك لبلاد، فيليب است، الأنباء الفرنسية، 1958
* العرق الشرقي الكبير، هنري جاك،ترانسفيلمورسا، 1959.
المعالج، جون موسيل، كاستلا للأفلام، 1962.
التاريخ الذي يحدث، موسوعة لاروس، 1957.
* شرف، وطن، الجزائر فرنسية، جورج دروكلاس، واستوديوهات أفريقيا، 1961
لم يكذب أبدا، جون برات، كاستيلا للأفلام، 1962
كانوا مرتبكين، جون بارت، كاستلا للأفلام، 1962
صور من أجل مخطط زراعي، جون لدوك، سينستاست، 1960.
الصناعة الفرنسية والجزائر، بلا تاريخ.
الإسلام 1962، J K ريمون ميلي، 1962 (إنتاج تعرض للتوقف)

شباب، باتي سينما، بلا تاريخ
القبعات الزرق، الكسندر، باتي، 1956
القبعة الزرقاء، آلان بول، SCA / أفلام آلان بول، 1955
أسطورة شاعر، استوديوهات أفريقيا. ؟
* رسالة من فرنسي من الجزائر، Chateloشاتلو، ألكسندر، باتي جورنال، 1958.
أضواء وظلال من الهقار، موريس جيان، جام للأفلام، 1957
مباراة المصارعة، بكرتاوي، استوديوهات أفريقيا - 1961، DGGA
النجار، جيمس بلو، 1961، Pléiade–SAPSA–DGGA
مصطفى صياد الغزال، ماي–آن كولسون– ماليفيل، UGC– مركب، 1959
ميلاد ألف قرية، كارلوس فيلاردبو، سينيتاست، 1960.
الطيور في المدينة، جون–شارل كارلوس، 1961، PAC
الأوركسترا غير متوقعة، جون– شارل كارلوس1961، PAC
L'ours mal léché، جون فورز، كاستيلا للأفلام، 1963.
* إحلال السلام في الجزائر، باتي، 1958
قصر قاسم، جون بارت، كاستيلا للأفلام– 1960، SGAA
خطوة بصوت عال، جون بارت، كاستيلا للأفلام– 1960، SGAA
نفط الصحراء، حورج ستروف، سينيسيم–للأفلام ستروف، 1959.
عمال نفط الرمال، كارلوس فيلاردبو، قومونت للمستجدات الإخبارية– 1957، SNEG
مخطط قسنطينة، جون لدوك، سينتاست، 1960
نقطة ضعف القاضي، جون بارت، كاستيلا للأفلام 1960
من أجل إبرة، جون بارت، كاستيلا للأفلام، 1962.
* من اجل نساءكم العربيات، الأنباء الفرنسية، 1958، VA
بحضور ألبير كامو، جورج ريني، أرمور للأفلام، 1961
الأميرة الصامتة، جيمس بلو 1962، SAPSA–SGAA.
ربيع في الجزائرالعاصمة، جاك مارسورو، طبعات الفن السينماتوغرافي– الدولة، 1962
ربيع في الجزائر، موريس تيري، المنصة الفرنسية للفيلم، 1955.
عندما يعاود الرجل خدمة أرضه، جون لدوك، سينيتاست، 1960
ردو بالكم (احترسوا)، جاك لتليين باتي للسينما، بلا تاريخ.
صحوة قبائلية، باتي للسينما، بلا تاريخ.
لقاء في غرداية، إيف ألان، باتي للسينما، 1961.
موعد أعياد الميلاد، جون بارت، أرمور للأفلام–الدولة، 1960
الأرز و القطن، كوتابل، بلا تاريخ.
Rodéo du feu، الغرب للإنتاج– الدولة، 1962
عندليب القبائل، جورج رينيه، أرمور للأفلام– الدولة 1962

طرق الصحراء، جون قوقليلمي، STEP– الدولة 1960
مشاة طرق الصحراء، دوبون، إسو، 1958 ؟
الصحراء، جورجيت Le Tourneur، 1960
صحراء سنة الرابعة، ماكس جيرارد، باتي للسينما، 1959
* الصحراء خام 58، كارلوس فيلاردبو، باتي للسينما، 1958
* الصحراء حظ مشترك، فليب برونيه وجيليرت بروتو، الغرب للإنتاج، 1958
الصحراء اليوم، بيار قو، تيلغرام باريس، فرنسا للأفلام العامة، 1957
صحراء بالتوازي 32، ألان بول، باتي للسينما، 1957
الصحراء أرض الرجال، باتي، بلا تاريخ.
* دم الأرض، روجر فلوس، صوت وإضاءة، 1958
دم الآخرين، ماريو ماريي، أرمور للأفلام، 1962.
سي مح سيد يعرف ماذا يريد، استوديوهات أفريقيا – DGGA 1958
إذا كنت تريد الذهاب بعيدا، نيري سوستراك، 1960
عالج عيونك، بول برنار، تنظيم المشترك للمناطق الصحراوية، 1959
كن نظيف، بول برنار، تنظيم المشترك للمناطق الصحراوية، 1959
شموس، كارلوس فيلاردبو، سينيتاست، 1960
جنوب، جورجيت Le Tourneur، 1958
على خطى القديس أوغسطين، جون موسيلي، أرمور للأفلام، 1960
مفاجآت التاريخ، جاكالكسندر، باتي، 1958 (عشرة ملايين فرنسي، نسخة محجوزة للخارج)
طاسيلي ناجير، جون– دومينيك لاجو، طبعات سينماتوغرافية، 1962.
العهد، أندريه ميشال، كاستيلا وأرمور، 1961
تلمسان الخالدة، كارلوس، PAC، 1961
لقد ولد طفلك، بول برنار، تنظيم المشترك للمناطق الصحراوية، 1959
طفلك يكبر، بول برنار، تنظيم المشترك للمناطق الصحراوية، 1959
الأوقات الثرية جدا لأفريقيا الرومانية، جون ليريسي، J K ريمون ميلي، 1955
الحدود الثلاث للجزائر، ماكس دامان، باتي 1960 ؟
يوم في الجزائر،، جان بلنجر، DGGA، 1959
صياد يروي، كارلوس، PAC– DGA، 1961
قرية من الجزائر، J K ريمون ميلي، بلا تاريخ
وحدة فرنسية، الأنباء الفرنسية، بلا تاريخ.
العطلة بتلمسان، روبرت ألكسندر، باتي للسينما، 1955.
عطلة فرنسية، فليب أست، الأنباء الفرنسية، 1955
سفينة على التل، رينيه مارسيلي، أرمور للأفلام– جامعة الجزائر، 1959
الحياة التي وجدت، فيليب است، الأنباء الفرنسية، 1958 (نسخة قصيرة من فيلم الجزائر الشقيقة)

* وجوه من الجزائر (طويل ومركز)، جون فيدال، أفلام الصباح 1955.
وجوه من العالم: الجزائر في عصر السرعة، بلا تاريخ
اللص، جيمس بلو، 1962 SAPSA–DGGA

ج - أفلام روائية طويلة

مخادعون لكن سعداء، جون– شارل كارلوس، 1959، DGGA.
تحقيق المفتش حسين، جون فورز، كاستيلا فيلم -الدولة، 1963
مخادعات سكابان، جون موسال، كاستلا وأرمور، 1961–1965
قصص للضحك، جون موسال وجون برلت، كستلا فيلم– 1962، MAA
جرد لإجراء فحوص، والدروع، أفلام 1962، ELSA MAE–1968
أشجار زيتون العدالة، SAPSA– الدولة، 1961
كلمة للشاهد، جون فورز، كاستيلا للأفلام وأرمور للأفلام– 1962، MAA
أميرات المقبرة.

د - سلسلة حقائب جزائرية (GGA / سفارة فرنسا في نيويورك)

ملف شخصي عن الجزائر (جويلية 1956)
قصة الصحراء (أوت 1956)
حكاية من الطوارق (نوفمبر 1956)
سبعة عشر قرنا في المركز (جانفي 1957)
أراضيهم (مارس 1957)
عائلاتهم (مارس 1957)
سنة الحسم (مارس 1957)
مئات من الأقدام المشغولة (أفريل 1957)
رجل في فرق القبعة الزرقاء (أفريل 1957)
ماء، محاصيل ورجال (جوان 1957)
رجال الغد (أوت 1957)
Eurafrica (أوت 1957)

أفلام أخرى في الظل:

خط التاريخ... الجزائ

المراجع

الجزائر : صور وسينما

أحسن–جاب الله، بلقاسم، « إعلام و ثورة: العهدة السابعة ». في الإعلام في حرب التحرير، ملفات وثائقية، عدد 42، الجزائر العاصمة، وزارة الإعلام، 1984، ص. 19–26.

عياد، علي، « الجزائر: من تنكير لآخر » في سيلفي دالي وآخرون، حرب ثورية.تاريخ وسينما، باريس، لارماتان/ منشورات السوربون، 1984، ص. 147–159.

ألميدا، فابريس، « التصوير الفتوغرافي والرقابة » لدى لورون جيريريو وآخرون، فرنسا في حرب الجزائر، باريس، متحف التاريخ المعاصرBDIC ، 1992، ص. 216–227.

ألميدا، فابريس، « تدويل الصور » لدى لوران جيريريو وبنجامين ستورا وآخرون، التصوير الفوتوغرافي الخاص بحرب الجزائر، باريس، مارفال، 2004، ص. 119–132.

بجاوي، أحمد، « صمت وتمتمة »، لدى مولود ميمون وآخرون، فرنسا/الجزائر، صور الحرب، دفاتر السيني IMA، العدد 1، باريس، معهد العالم العربي، 1992، ص. 29–40.

بن مسعود، حميد، حرب الجزائر في السينما الفرنسية، أطروحة دكتوراه، جامعة تولوز–ميريال، 1996.

براح، موني، « الجريدة المصورة الكلونيالية 1957–1958 « الشاشتين، رقم 47–48، جويلية–أوت 1982، ص 51–57.

براح، موني، « تاريخ وإيديولوجية السينما الجزائرية حول الحرب » لدى قاي هنوبال آخرون، حرب الجزائر على الشاشة، CinémAction، رقم 1997،85، ص. 144–183.

بوتش، جيل، كلودو–أواس هلين وفربي، جون–نويل « طوارق « المتوحشون » ومصريون « متمدنون » : التدرج العاطفي الغرائبي » لدى نيكولاس بانكل وآخرون، حدائق حيوان الانسانية، من فينوس أوتونتوت إلى الواقع المباشر *reality shows* باريس، La Découverte 2002، ص. 142–150.

بونو، إكزافير ماري، تمثيلات الجزائر الفرنسية من خلال الأفلام القصيرة للحكومة العامة (1945–1961) دراسة حالة: تمثيلات الفضاء، مذكرة DEA، جامعة بروفانس، 1991.

بورد، ريمون، « السينما الهامشية وحرب الجزائر » إيجابية، عدد 46، جوان 1962، ص. 15–18

بوسنو، كريستيان، « التلفزيون والسينما الفرنسية: صور منزوعة من حرب مظللة »، لدى مولود ميمون وآخرون، فرنسا/الجزائر. صور حرب، دفاتر السيني–IMA، العدد الأول، باريس، معهد العالم العربي، 1992، ص. 43–65.

بوعياد، محمود وآخرون، الحرب التحريرية في عيون الأدب والسمعي بصري الجزائر، SNED، 1982.

بوجدرة، رشيد، ولادة السينما الجزائرية، باريس، ماسبيرو، 1971.

بوردون، جيروم، « الصور التلفزيونية لحرب الجزائر » لدى ميشال دي بوسير وآخرون، الراديو والتلفزيون أثناء « أحداث الجزائر » 1954–1962، باريس، L' Harmattan، 1999، ص. 119–131.
بوسر–إك، هيلين، « الأعمدة الخمسة والجزائر 1959–1962 « لدى جون–نويل جنيني ومونيك سوفاج وآخرون، التلفزيون، الذاكرة الجديدة، مجلات الروبورتجات الكبرى، 1982 Seuil/INA، ص. 94–110.
أنظر أيضا ص 225–240، في قائمة محتويات المجلة.
بوتفنوشي، مصطفى، الثقافة في الجزائر، أسطورة وحقيقة، الجزائر، SNED، 1982.
بوزار–قصباجي، نادية، الانبثاق الفني الجزائري في القرن العشرين، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1988.
برانش، رافائيل، « التعذيب في موريل في وقت عودة ألان روسني، انعكاس سينمائي على ما لا يوصف وما لا يحتمل » لدى كريستيان دولبورت وآني دويرا وآخرون، حدث الصور، تمثيلات الذاكرة، باريس، Créaphis، 2003، ص. 127–139.
شرابي–لعبيدي، نادية، التمثيلات الاجتماعية في السينما الجزائرية من 1964 إلى 1980، أطروحة دكتوراه، جامعة باريس III، 1987.
شفالدوني، فرانسوا، « أداء المؤسسة الإيديولوجية الكولونيالية: بث السينما في المناطق الريفية للجزائر قبل الحرب العالمية الثانية » شاشاتان، رقم 6، أكتوبر 1978، ص 26–33.
شفالدوني، فرانسوا، الاتصال غير المتساوي، الولوج إلى وسائل الإعلام في الأرياف الجزائرية، باريس، CNRS، 1981.
شفالدوني، فرانسوا، « ملاحظات حول السينما الكولونيالية في إفريقيا الشمالية، وأداء الشفرة؟ » لدى سلفي دالي وآخرون، حروب تحريرية، تاريخ وسينما، باريس، باريس، L' Harmattan / المنشورات السوربون، ص. 100–114.
شفالدوني، فرانسوا، « ملاحظات حول هياكل وأشكال البث الخاص بالأفلام الوثائقية الكلونيالية في الجزائر »، أرشيف، رقم 71–72/ دفاتر L' IREMAM، جويلية 1997، ص. 27–33
شفالدوني، فرانسوا، « بث السينما في الأرياف الجزائرية خلال الفترة الكولونيالية » دفاتر السينما، عدد 76، جويلية2004، ص 37–47
شومينو، ماري، « الـ « فيلم » الحربي. بدايات حرب الجزائر في الأسبوعية الشهيرة باري ماتش (نوفمبر–1954جويلية 1956)، لدى محمد حربي وبنجامين ستورا وآخرون، حرب الجزائر 1954–1962. نهاية فقدان الذاكرة، باريس، روبرت لافونت، 2004، ص. 575–596.
كووين، إيفلين، « الجنرال ديغول والمسألة الجزائرية على التلفزيون (1958-1962) « لدى ميشال بوسير وآخرون، راديو وتلفزيون أثناء« أحداث الجزائر 1954–1962، باريس، L' Harmattan، 1999، ص53–58.
جماعي، الأخبار أثناء الحرب التحريرية، ملفات الوثائقيات، عدد 42، وزارة الإعلام، الجزائر العاصمة، 1984.
جماعي، الجزائر–فرنسا: صور، القسم الأول، قائمة الجرد، رقم 5، ماي 1998 (مرسيليا)
كوب دي فرجاك، جاك، « مديرية الأخبار في الجزائر » لدى ديغول ووسائل الإعلام، باريس، ص117–120.
كوريار، إيف، حرب الجزائر بالصور، باريس، فايرد، 1972.

داسي، يونس، حوار الجزائر-سينما، القصة الأولى للسينما الجزائرية، باريس، على حساب المؤلف، 1970.
دالي، سيلفي، « الموضوعاتية والخيال في الحرب لدى السينما الجزائرية » لدى سيلفي دالي وآخرون، ثورة تحررية، تاريخ وسينما، باريس، L'Harmattan / منشورات السوربون، 1984، ص 258-265
دوني، سيبستيان، الجيش وسينما خلال حرب الجزائر (1954-1962)، DEA، جامعة باريس I، 1996.
دوني سيبستيان، « المجلات الفرنسية السينمائية تجاه حرب الجزائر » 1895، عدد 42، فيفري 2004، ص 35-56
دوني سيبستيان، « لقد رأينا ما أردنا رؤيته »: الأفلام الوثائقية الفرنسية حول الجزائر، من الدعاية إلى العلاقات العامة » لدى إيف ديلوف وآخرون، جمهوريات في دعاية، التعددية السياسية والدعاية: بين الأداء والمؤسساتية، في القرن العشرين والواحد والعشرين، باريس، L' Harmattan، 2006، ص 427-439
دوني سيبستيان، « بث الأفلام الوثائقية في الجزائر الكلونيالية في الحاضرة (1945-1962 » مسائل اتصال، عدد 9، 2006، ص317-334.
دوني سيبستيان، « الاستعارات السينمائية في الوضعية الكولونيالية، حالة الرقابة الفرنسية في الجزائر (1945-1962) »، 1895، عدد48، فيفري 2006، ص. 7-25.
دوني سيبستيان، « التمثيلات والنمطيات في سينما الوثائقيات الكلونيالية حول الجزائر (1945-1962) » ، تاريخ ومجتمع، رقم 17 جانفي 2006، ص 114-127
دوني سيبستيان، « السينما والعروبة في الجزائر ما بين 1945 و 1962 »، الحروب العالمية والصراعات المعاصرة، رقم 226، أفريل 2007 ص 37-51
دوني، سيبستيان، « كيف « لم » يصوروا الحرب: سينما الدعاية الفرنسية حول حرب الجزائر » لدى جون-بيار بورتين-ماجي وآخرون، التاريخ العالمي للسينما الدعائية، باريس، منشورات عالم جديد، 2008، ص 511-530
ديسبوا، إيفلين، « صور من الأربعينات »، لدى جون-بيار ريو، احرب الجزائر والفرنسيين، باريس، فايارد، 1990، ص 560-571؛ أعيد نشرها في سيتي أكسيون، رقم 85، حرب الجزائر على الشاشة، 1997، ص20-32.
دين، فليب، صور من الحرب الجزائرية، الأفلام الروائية والأفلام، 1954-1962، أكسفورد، كلارندون براس، 1994.
فاريو، فريدريك، تمثيلات حرب الجزائر في السينما الفرنسية، 1954-1962. مثال سلسلة: شخصية المهاجر، مذكرة DEA، جامعة غرنوبل III، 1992
فلوري-فيلات، بياتريس، « صور ممنوعة وذاكرة الجزائر » مجلة المجال السمعي البصري، رقم 4، 1997، ص 17-29.
فلوري-فيلات، بياتريس، « كيف يمكن أن نقول في التلفزيون ما يمكن أن نظهره: حالة التعذيب في الجزائر » مجلة المجال السمعي-بصري، رقم 11، أكتوبر 1998، ص 155-170
فلوري-فيلات، بياتريس، « خمسة أعمدة في الصفحة الأولى: من الحدث إلى التاريخ » لدى ميشال دي بوسير وآخرون، الراديو والتلفزيون أثناء « أحداث الجزائر 1954-1962، باريس، L' Harmattan، 1999، ص133-145.

فلوري–فيلات، بياتريس، الذاكرة التلفزيونية لحرب الجزائر 1962–1992، باريس، INA / L'Harmattan، 2000.
فوشر، نيكول، » التوارق أو الاستثناء التورقي في السينما الكولونيالية الفرنسية » لدى باسكال بلاشار، الأخر ونحن « مشاهد وأنماط »، باريس، Syros/Achac 1995، 175–177.
فرير، سوزان، الصوت والصورة في لبلاد الجزائرية، تحقيق سسيولوجي، الجزائر، DGA، 1961.
غاستون–ماتي، كاترين، « الأقدام السوداء » لدى قي أنوبل، حرب الجزائر على الشاشة، سيني أكسون، رقم 85، 1997، ص 128–133.
قيوبرت، بيار، « حرب الجزائر على الشاشات الفرنسية » لدى لوران جريريو، فرنسا في حرب الجزائر، باريس، BDIC/ متحف التاريخ المعاصر، 1992، ص 247–255.
قيولرميير، ريمي، « لويس ترنوار، وزير في حرب الجزائر (5 فيفري 1960–24 أوت 1961) » لدى ميشال بوسير، الراديو والتلفزيون أثناء « أحداث الجزائر » (1954–1962)، باريس، L' Harmattan، 1999، ص. 59–76
قونتير، توماس مايكل، « الصور الصادمة في باري ماتش » لدى لوران جريريو، فرنسا في حرب الجزائر، باريس، متحف التاريخ المعاصر/BDIC، 1992، ص228–231.
هلال، عبد الرزاق، صور الثورة، الثورة الجزائرية في السينما وفي النصوص الفرنسية خلال فترة الصراع، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1988.
هانييل، قاي، الحرب الجزائرية في الشاشة، سيني أكسيون، رقم 85، 1997.
هنري، جون–روبرت، « خطاب الذات، شخصيات الأخر: بعض الملاحظات على العلاقة بين النص والصورة في تمثيلات الجزائر » لدى باسكال بلونشارد، الأخر ونحن. « مشاهد وأنماط »، باريس /Syros Achac 1995، ص 61–66.
هيبيارت، جوستين، رقابة الأفلام التي تطرقت لحرب الجزائر وعواقبها على ضبط صورة الصراع من طرف السينما الفرنسية، مذكرة ماجستير، جامعة باريس I، 1999.
إحدادن، زهير، « دعاية الأفلان خلال حرب التحرير الوطنية »، لدى شارل–روبرت أقرون، حرب الجزائر والجزائريون، 1954–1962، باريس، أرماند كولان، 1997، ص 183–199.
كنز، إليزابيت، الأفلام التي تم إخراجها من طرف الجيش أثناء حرب الجزائر (1954–1963)، مذكرة ماجستير، جامعة باريس IV، 1996.
لشرف، مصطفى، « من سارق بغداد إلى عمر قتلاتو » لدى موني براح،سينما المغرب، سيني أكسون، رقم 14، ربيع 1981، ص 25–45.
لومنر، إيف، وستورا، بنجامين، صور من حرب الجزائر 1954–1962. الصور الكبرى للتراجيديا، (سانت–أومر)، لا كوبول، 2002.
محرزي، لطفي، السينما الجزائرية، المؤسسات، المخيال، الايديولوجيا، الجزائر، SNED، 1980
مونسرون، جيل، رمايون، حسان، من حلم لأخر، حرب الجزائر ومن الذاكرة إلى التاريخ، Syros بلا تاريخ (1993).

موس–كوبيو، كلير، « من « العربي » إلى الجزائريين، صور الأخر في الفوتوغرافيا الوحدات العسكرية (1955–1962)، DANS لدى باسكال باسكال بلانشار، الأخر ونحن. « مشاهد وأنماط »، باريس /Syros Achac 1995، ص 247–252.

موس–كوبيو، كلير، من خلال عدسة الكاميرا، الجزائر 1955–1962، ليون، أدلسا، 2003.

مهداوي، كاتب، « الصية، رقم 42، الجزائر، وزارة الإعلام، 1984، ص 31–36.

مغربي، عبد الغني، الجزائريين في مرآة السينما الكولونيالية، إسهام في السسيولوجية إنهاء الاستعمار، الجزائر، SNED، 1982.

مرداسي، عبد المجيد، « حرب جزائرية في نظرة عميقة » لدى لوران جيرفيريو وبنجامين ستورا، مصوري حرب الجزائر، باريس، مارفال، 2004، ص 163–179.

ميمون، مولود، « من أجل توجهات مندمجة » لدى مولود ميمون، فرنسا/ الجزائر، صور حرب، دفاتر سيني–IMA عدد 1، باريس، معهد العالم العربي، 1992، ص23–27.

ماكتيل، بيار، صور مستجدة في الأرشيف العسكري، باريس، Chêne، 1993.

الإنتاج السينمائي 1957–1973، الجزائر العاصمة، وزارة الإعلام والثقافة، 1974.

موريسون، غرانت، أوهام العظمة. أسطورة فرنسا الكلونيالية في المستجدات الإخبارية، أطروحة ماستر في الفنون، جامعة مالبون، 1986.

أور، باسكال، « الجزائر صنعت الشاشة » لدى جون–بيار ريو، حرب الجزائر والفرنسيين، باريس، فيارد، 1990، ص 572–581.

سايح، الهواري، الأخبار في الجزائر (1962–1975)، أطروحة، جامعة باريسII، 1976

سيقي–باتيلد، ساندرين، « أسطورة لاتينية الجزائر من خلال بعض الأفلام القصيرة للحكومة العامة: تمثيلات الفضاءات العتيقة في الجزائر » لدى فرانسوا شفالدوني، « الفيلم الوثائقي في الجزائر الكلونيالية » مجلة أرشيف، عدد 71–72/ دفاتر L' IREMAM، جويلية، 1997، ص 12–15.

سوفي، فؤاد، « صناعة الذاكرة: وسائل الإعلام الجزائرية (1963–1995) وحرب الجزائر » لدى شارل–روبرت أقرون، حرب الجزائر والجزائريين، 1954–1962، باريس، أرماند كولن، 1997، ص. 289–303

ستورا، الذاكرة وحرب الجزائر، باريس، La Découverte، 1991.

ستورا، بنجامين، تصويرات الحرب، الجزائر–فيتنام في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية، باريس، La Découverte، 1997.

ستورا، بنجامين، « بعض الأفكار حول صور حرب الجزائر » لدى شارل–روبرت اقرون، حرب الجزائر والجزائريين 1954–1962، باريس، أرمان كولن، 1997، ص. 334–340.

ستورا، بنجامين، وشومينو، ماري، « مصورون تحت اللباس الرسمي: نظرات متقاطعة حول حرب الجزائر » لدى لوران جرفريو وبنجامين ستورا، فوتوغرافيا حرب الجزائر، باريس، مارفال، 2004، ص 39–71.

فيرس، روجر، الأخبار في الجزائر، علاقات ومهام، 28 جوان 1960، (BNF)

فيقنير، بيار، » شاحنة العرض السينماتوغرافي للحكومة العامة بالجزائر »، الفيلم الفرنسي، عدد 136، 18 جويليه، 1947، ص 23.

زغلامي، العيد، « الجزائر » لدى يحي، كمالبور وحميد مولانا وآخرون، وسائل الإعلام في الشرق الأوسط ويستبورت، مطبعة جرين وود، ص 13–25.
دابزي، بيار، التخريب، ضد التخريب، التخريب الذاتي، لدى أوليفيه فوركاد، عسكريون في الجمهورية، الضباط والسلطوة والحياة السياسية في فرنسا، باريس، منشورات السوربون، 1999 ص 553–559
دلما، كلود، الحرب الثورية، باريس، PUF، 1965.
دوني، سيباستيان، « الأفلام العسكرية التدريبية » لدى بياتريس دي باستر، سينما دعائية وعلمية، في إعادة اكتشاف الأرشيف، ليون، منشورات ENS 2004، ص 107–118
دوان، ميشال، الجيش الجزائري وإحلال السلام، باريس، بلون، 1959.
ديسكومبان، هنري، الحرب في الجزائر 1959–1960، المكتب الخامس، باريس، لا هارماتان، 1994
دواس، جون، وفايس، موريس، الدبلوماسية والأداة العسكرية، 187161969، باريسن المطبعة الوطنية، 1987.
فايفر، موريس، « الكلونال بول شوين التابع لـ SLNA في لجنة Parodi، الحربين العالميتين و الصراعات المعاصرة، العدد 208، أكتوبر–ديسمبر 2002، ص 69–89
فريميو، جاك، الجيش الكلونيالي والجمهورية، 1830–1962 لدى اوليفيه فوركاد، عسكريون في الجمهورية 1870–1962، الضباط، السلطة والحياة العامة في فرنسا، باريس، منشورات السوربون، 1999، ص 101–109
قاكون، ستيفان، العفو، من البلدية لحرب الجزائر، باريس، Seuil، 2002.
غارنييه، بيار–لويس، « من الهند الصينية إلى الجزائر: المروحية في الجيش الفرنسي »، لذي موريس فايس، الجمهورية الرابعة في مواجهة مشاكل التسلح، باريس، ADDIM، 1998، ص 477–504
جير، فرانسوا، الحرب البسيكولوجية، باريس، إكونوميكا، 1997.
جيرارد، روول، الأزمة العسكرية الفرنسية، 1945–1962. الجوانب الاجتماعية والأيديولوجية، دفاتر FNSP، العدد 123، 1964.
جيرارد، روول، المجتمع العسكري من 1815 إلى يومنا هذا، باريس، بيرين، 1998.
قرال، إكسفيي، جيل الجبل، باريس، منشورات Cerf، 1962.
أوامون، أوليفيه، « السكان المستهدفين: التدخل والحرب البسيكولوجية في الجزائر » في مقدمة لدراسة أرشيفية في الجزائر، فينسين، SHAT، 1992، ص 196–225.
إحدادن، زهير، « التظليل الإعلامي خلال حرب الجزائر » لدى جون–ارل جوفري وموريس فايس، عسكريون وحرب العصابات في حرب الجزائر، بروكسل، 2001، ص 363–382.
جيوفري، جون–شارل، الجنود في الجزائر 1954–1962. تجارب متناقضة للرجال المجندين، باريس، باريس، Autrement، 2000.
كيلي، جورج ارمسترونغ، الجنود المفقودون، الجيش والإمبراطورية الفرنسية في أزمة، 1947–1962، فيارد، 1967، الطبعة الأولى 1965.
لاشروي، شارل، من القديس–سير إلى التدخل البسيكولوجي، مذكرات القرن، بانازول، Lavauzelle، 2003.
لو سقنور، جاك، ومونير مل، الصورة في خدمة التاريخ، ECPA، بلا تاريخ (1975).

ماريل، جون-مارك، « ضد حرب العصابات، حرب متلون » في مقدمة لدراسة أرشيف الجزائر، فينسين، SHAT، 1992، ص. 51-70
ميغري، موريس، التدخل البسيكولوجي، باريس، فايارد، 1959.
ميغري، موريس، الحرب البسيكولوجية، باريس، PUF، 1960 (الطبعة الأولى. 1956)
وزارة القوات المسلحة (البحرية)، تذكار لاستخدام ضابط في التدخل البسيكولوجي، نوفمبر 1958.
بايلافي، بيار سريل، الحرب الثورية للجيش الفرنسي في الجزائر، 1954-1961. بين روح الغزو و قهر العقول، باريس، لا هارماتان 2004.
باكيتو، برنارد، « الجيش و الجمهورية « لدى جون-نويل جينيني ومنيك سوفاج، التلفزيون، الذاكرة الجدية، مجلات الروبورتاجات الكبرى، باريس، INA / Seuil، 1982، ص 126-163.
باكيتو، برنار، الصمت الأعظم، الشاشة الصغيرة، وجود وتمثيلات العسكر في المجلات الخاصة بالروبورتاجات1962-1970، باريس، مؤسسة دراسات الدفاع الوطني، 1986 باسكال، السينما الجيش في حرب، الهند الصينية، 1945-1954، رسالة ماجستير، جامعة تور، 1987
بلانشي، جون، « من التقنية إلى السياسة: في ركن « دفاع » لجريدة لوموند، لدى أوليفيه فوركاد، عسكريون والجمهورية، 1870-1962. الضباط، السلطة و الحياة العامة في فرنسا، باريس، منشورات السوربون، 1999، ص 529-545
برستات، موريس، « من الحرب البسيكولوجية إلى الحرب الإعلامية » لدى جيرار شاليو، إقناع الجماهير، الحرب البسيكولوجية، الحرب الإعلامية، باريس، Robert Laffont، 1992، ص 21-81
ريفي، دانيال، لايتي ومؤسسة الحماية الفرنسية في المغرب، 1912-1925، مجلدين، لاهارماتان، 1996.
روبان، ماري-مونيك، فرق الموت، المدرسة الفرنسية، باريس، La Découverte، 2004.
سيمبسون، كريستوفر، علوم الإكراه، بحوث الاتصالات والحرب النفسية، 1945-1960، نيويورك، مطبعة جامعة أكسفورد، 1994.
ترينكيي، روجر، الحرب الحديثة، باريس، المائدة المستديرة، 1961.
ترينكيي، روجر، الحرب، التخريب، الثورة، باريس، Robert Laffont 1968
فايسن موريس 1961، الجزائر، *le Putsch*، بروكسل، Complexe، 1993.
فيدال-ناكي، بيار، جرائم الجيش الفرنسي، الجزائر 1954-1962، باريس، La Découverte، الطبعة الأولى، 1975.
فيلاتو، ماري-كاترين وبول، « المكتب الخامس في الجزائر » لدى جون-شارل جيوفري وموريس فايس، عسكريون وحرب العصابات في حرب الجزائر، بروكسل، Complexe2001، ص 399-419
فيلاتو، ماري-كاترين وبول، الحرب والتدخل البسيكولوجي في فرنسا (1945-1960)، رسالة دكتوراه، جامعة باريس الأولى، 2002، 4 مجلدات، نشرت تحت اسم: الجمهورية وجيشها في مواجهة التهديد التخريبي: حرب وتدخل بسيكولوجي في فرنسا، 1945-1960، باريس، Les Indes galantes 2005.
فيلاتو، بول، « العقيد لاشيروي، مُنظر للتدخل البسيكولوجي « لدى جون-شارل جيوفري، رجال ونساء في حرب الجزائر، باريس، Autrement2003، ص 494-508.
وينوك، ميشال، الجمهورية تحتضر، 1956-1958، باريس، غاليمار، 1985.

الجزائر: تاريخ

أقرون، شارل-روبرت، الجزائريون المسلمون وفرنسا (1871-1919)، باريس، PUF، 1968.
أقرون، شارل-روبرت، تاريخ الجزائر المعاصر، باريس، PUF، 1979
أقرون، شارل-روبرت، « الجزائر جزائرية » من نابليون الثالث إلى شارل ديغولن باريس، سندباد، 1980.
أقرون، شارل-روبرت، « عملية سوز وحرب الجزائر » لدى موريس فايس، فرنسا وعملية سوز لسنة 1956، باريس، ADDIM، 1997.
أقرون، شارل-روبرت، « الحرب البسيكولوجية لجيش التحرير الوطني، ص 201-229، و « أحد جوانب حرب الجزائر: الدعاية الراديوفونية للأفلان والدول العربية » ص 245-259، لدى شارل-روبرت أقرون، حرب الجزائر والجزائريون، 1954-1962، باريس، أرمان كولن، 1997.
بنون، محفوظ، نشأة الجزائر المعاصرة 1830-1987، كامبريدج، مطبعة جامعة كامبريدج، 1988
برانش، رافئيل، التعذيب والجيش أثناء حرب الجزائر، باريس، غاليمار، 2001.
برانش، رافئيل، حرب الجزائر: حكاية سلمية؟، باريس، Seuil، 2005.
كارليي، عمر، بين مفهوم الجهاد، تاريخ اجتماعي للمتطرفين الجزائريين، باريس، صحافة المؤسسة الوطنية للعلوم السياسية، 1995.
كارليي، عمر، « عنف » لدى محمد حربي وبنجامين ستورا، حرب الجزائر 1954-1962. نهاية فقدان الذاكرة، باريس، روبرت لافونت، 2004، ص 347-379.
شبل دي ابولونيا، أريان، التاريخ السياسي للمثقفين، المجلد II، 1944-1954، بروكسل، Complexe، 1991
.شنتوف، الطيب، « مجلس الشيوخ الجزائري وتنفيذ الإصلاحات التي أقرها قانون 20 سبتمبر 1947 » لدى شارل-روبرت أقرون، طرق إنهاء الاستعمار للإمبراطورية الكولونيالية الفرنسية، باريس، CNRS، 1986، ص 367-375.
شيخ، سليمان، الجزائر المسلحة، ووقت اليقين، باريس، إكونوميكا، 1981.
كلوب جون مولان، الدولة والمواطن، باريس، Le Seuil، 1961.
كوانت، ميشال، ديغول والجزائر الفرنسية، 1958-1962، باريس، Perrin، 1995.
كولوت، كلود، مؤسسات الجزائر خلال الفترة الاستعمارية (1830-1962)، باريس، الجزائر العاصمة، منشورات CNRS / ديوان المطبوعات الجامعية، 1987.
يربال، دحو، « مسألة الطرق والوسائل للحرب التحريرية الوطنية في الأراضي الفرنسية » لدى شارل-روبرت أقرون، حرب الجزائر والجزائريون، 1954-1962، باريس، أرمان كولن، 1997، ص 11-135.
دونس، جون-كلود، تأسيس المؤسسات الجزائرية، دراسات مغاربية، عدد 2، صحافة المؤسسة الوطنية للعلوم السياسية، 1964.
دروز، برنارد، وليفر، إيفلين، تاريخ حرب الجزائر، 1954-1962، باريس، Seuil، 1991، الطبعة الأولى 1985.

ديومال، إريك، « بليوغرافيا: الفرنسيون والسياسة سنوات الستينات، 1954–1974 » نشرية *l'IHTP* 71، جوان 1988، ص 24–145.
ديومال، إريك، التاريخ السياسي للجمهورية الرابعة، باريس، La Découverte. 2000.
دورانتون–كرابول، آن–ماي، وقت المنظمة السرية، بروكسل، Complexe، 1995.
فايفر، موريس، الأرشيف المستجد للسياسة الجزائرية، 1958–1962، باريس، L'Harmattan، 2000.
فاطس، يوسف، « الفريق الرياضي، هيكلة للتأطير والتكوين ف الوطنية للشباب المسلم خلال الفترة الاستعمارية » لدى نيكولا بانسل، من الهند الصينية إلى الجزائر، شباب ضمن حركات من جانبي المرآة الكولونيالية، 1940–1962، باريس، La Découverte، 2003، ص 150–162.
فليوري، جورج، الحرب في الجزائر، بايوت، 1966، الطبعة الأولى، 1993.
فريميو، جاك، فرنسا والإسلام منذ 1789، باريس، PUF، 1991.
فريميو، جاك، المكاتب العربية في الجزائر المحتلة، باريس، دينوال، 1993.
فريميو، جاك، « حرب الجزائر، واحتلال الجزائر » لدى حرب الجزائر في مرآة الذين أنهوا الاستعمار الفرنسيين، أعمال تكريمية لشارل–روبرت أقرون، باريس، الجمعية الفرنسية لتاريخ ما رواء البحار، 2000، ص 195–214.
قودال، أقنيس، « المصادر الفرنسية لحرب الجزائر » في حرب الجزائر في مرآة الذين أنهوا الاستعمار الفرنسيين، أعمال تكريمية لشارل–روبرت أقرون، باريس، الجمعية الفرنسية لتاريخ ما رواء البحار، 2000، ص 19–40.
قشي، فاطمة الزهراء، « الصحافة الجزائرية والاتحاد الفرنسي » لدى شارل–روبرت أقرون، طرق إنهاء الاستعمار في الإمبراطورية الكولونيالية الفرنسية، باريس،CNRS، 1986، ص 377–385
قنطاري، محمد، التنظيم السياسي، الإداري والعسكري للثورة الجزائرية من 1954–1962، مجلد 2، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.
قيلايوم، جون–فرانسوا، الأساطير المؤسسة للجزائر فرنسية، باريس، L'Harmattan، 1992.
قيولان، بيار، « السياسة الفرنسية في تونس والمغرب » لدى جون–بيار ريو، حرب الجزائر والفرنسيين، باريس، فيارد، 1990، ص 463–471.
حربي، محمد، جبهة التحرير الوطني، سراب وحقيقة، باريس، منشورات Jeune Afrique، 1980
حربي، محمد، 1954، الحرب بدأت في الجزائر، بروكسل، Complexe، 1998، الطبعة الأولى سنة 1984.
حربي، محمد، وميني، جيلبرت، جبهة التحرير الوطني، ملفات وتاريخ، 1954–1962، باريس، فيارد، 2004.
حردي، ميشال، ليموان، إيرفي وسارمون، تيري، السلطة السياسية والتسلط العسكري في الجزائر فرنسية، الرجال، النصوص، والمؤسسات، 1945–1962، باريس، L'Harmattan/SHAT. 2002.
هارون، علي، الولاية السابعة، حرب جبهة التحرير في فرنسا، 1954–1962، باريس، Seuil، 1986.
إيميان، أرلت، الحريات المدنية وحرب الجزائر، باريس، LGDJ، 1972.
أورن،، اليستير، حرب وحشية للسلام، الجزائر 1954–1962، لندن، ماكميلان، 1987، الطبعة الأولى سنة 1977.

أوريو، جوبل، ذاكرة الأقدام السوداء، من سنة 1830 إلى الآن، باريس، Perrin، 2001.
جيوفري، جون-شارل، حرب الجزائر من خلال الوثائق، المجلد 1، الإنذار 1943-1946، 1990؛ المجلد الثاني، أبواب الحرب، 1946-1954، 1988، Vincennes، مصلحة تاريخ جيش المشاة.
جولان، شارل-أندريه، تاريخ الجزائر المعاصر، 1، غزو واستعمار، باريس، PUF، 1986، الطبعة الأولى 1964.
قداش، محفوظ، « التدخل العسكري والوطنيون الجزائريون » لدى شارل-روبرت، أقرون، طرق إنهاء الاستعمار للإمبراطورية الكلونيالية الفرنسية، باريس CNRS، 1986، ص387-400.
كاتب، كمال، أوربيون، « أنديجان » ويهود ف الجزائر (1830-1962). تمثيل و حقائق شعوب، باريس، INED، 2001.
لفويفر، دانيال، « »الأقدام السوداء » لدى محمد حربي وبنجامين ستورا، حرب 1954-1962. نهاية فقدان الذاكرة، باريس، روبرت لافون، 2004، ص 267-286.
لوكاس، فيليب وفاتان، جون-كلود، جزائر الانثروبولوجيون، باريس، ماسبرو، 1975.
محمودي، عبد الرحمان، الوجه الخفي للأكذوبة الطبعة الأولى (الجزائر)، SEC، 1991.
ماتياس، قريقور، الأقسام الإدارية المتخصصة في الجزائر، بين المثالية والحقيقة (1955-1962) L'Harmattan، 1998.
مدارد، فريديريك، « الصحراء، رهان علمي وتكنولوجي (1947-1967) » لدى جون-شارل جيوفري وموريس فايس، عسكريون وحرب عصابات في حرب الجزائر، بروكسل، 2001، ص 237-252.
مدارد، فريردريك، التقنية واللوجستيك في حرب الجزائر، الجيش الفرنسي والدعم المرافق له، 1954-1962، Lavauzelle، Panazol، 2002.
مخالد، بوسيف، من سجلات مجزرة، 8 ماي 1945، سطيف، قالمة، خراطة، باريس،،سيروس، 1995.
ميلاندري، بيار، « فرنسا واللعب المزدوج مع الولايات المتحدة الامريكية » لدى جون-بيار ريو، حرب الجزائر والفرنسيين، باريس، فايرد، 1990، ص 429-450. ذاكرة وتدريس حرب الجزائر، أعمال ملتقى منظم من طرف ورابطة الأساتذة. (dir. J.-M. Le Dain، O. Oussedik، G. Manceron et F. Gabaut) المجلد الثاني، 607 صفحة، IMA / رابطة الأساتذة، بلا تاريخ، (1993).
مينير، جيلبرت، التاريخ الخارجي لجبهة التحرير الوطني، باريس، فيارد، 2002.
ميليو، لوس، الحكومة العامة للجزائر، دفاتر مئوية الجزائر، 5، منشورات اللجنة الوطنية للمحاضرة الخاصة بالمئوية الجزائر، بلا تاريخ (1930).
مونشابلون، آلان، « العمل النقابي الطلابي والجيل الجزائري » لدى جون-بيار ريو وجون-فرانسوا سيرينلي، حرب الجزائر والمثقف الفرنسي، بروكسل، Complexe، 1991، ص 175-189.
نورا، بيار، فرنسيي الجزائر، باريس، Julliard، نوسشي، أندريه، « الدعاية والإيديولوجيا في الجزائر: جبهة التحرير الوطني وإنهاء الاستعمار (1954-1955) » ،لدى مريم ياردني، الإيديولوجية والدعاية في فرنسا، باريس، بيكارد، 1987، ص 221-236.
أوري، باسكال وسيريلي، جون-فرانسوا، المثقفون في فرنسا من دريفوس وحتى يومنا هذا، باريس، أرمان كولن، 1992.

أولبصير، نادية، استخدامات التراث، المعالم، المتاحف والسياسة الكولونيالية في الجزائر (1830–1930)، باريس، مطبوعات دار علوم الإنسان، 2004.
بريفيلي، قاي، من اجل تاريخ لحرب الجزائر، باريس بيكارد، 2002.
بريفيلي، قاي، أطلس حرب الجزائر من الغزو إلى الاستقلال، Autrement، 2003.
بلانش، جون–لويس، وجوردي، جون–جاك « 1919–1939: الجزائر العاصمة، فضاء فرنسي » لدى الجزائر 1860–1939. النموذج الغامض من الانتصار الكولونيالي، باريس، Autrement 1999، ص 138–163
ري–قولدزيقر، آني، في جذور حرب الجزائر، 1940–1945، من المرسي الكبير إلى مجازر الشمال القسنطيني، باريس، La Découverte 2001.
سافاريس، إريك، تشكيل الأقدام السوداء، باريس، Séguier، 2002.
سيرينلي، جون–فرانسوا، « حرب الجزائر، حرب العرائض؟ » لدى جون–بيار ريو وجون–فرانسوا سيريلي، حرب الجزائر والمثقف الفرنسي، بروكسل، Complexe، 1991، ص 265–306
سيفان، ايمانويل، « الصور النمطية المعادية لليهود في عقلية الأقدام السوداء » في العلاقات بين اليهود والمسلمين في أفريقيا الشمالية خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين، باريس، منشورات CNRS، 1980، ص 160–172.
سورديل، دومنيك، تاريخ العرب، باريس، PUF، 1985، الطبعة الأولى في 1976.
ستورا، بنجامين، تاريخ الجزائر الكولونيالية (1830–1954)، باريس، La Découverte، 1991.
ستورا، بنجامين، مرجعية الهجرة الجزائرية (1922–1962).كرونولوجيا، ببليوغرافيا، باريس، /CIEMI L'Harmattan، 1992.
ستورا، بنجامين، تاريخ حرب الجزائر (1954–1962)، باريس، La Découverte 2002، الطبعة الأولى 1993.
ستورا، بنجامين، قاموس كتب حرب الجزائر، روايات، قصص، أدب، صور، تاريخ، نصوص، نصوص تاريخية، شواهد، بيبليوغرافيا، مذكرات، وسير ذاتية 1955–1995، باريس، L'Harmattan 1996.
تراود، كريستيل، البغاء الكلونيالي.الجزائر، تونس، المغرب (1830–1962)، باريس، بايوت، 2003.
تينو، سيلفي، عدالة غريبة، القضاة في الحرب في الجزائر وباريس، La Découverte 2001.
تينو، سيلفي، تاريخ حرب الاستقلال الجزائري، فلاماريون، 2005.
تيليو، جيرمين، الجزائر في 1957، باريس، منشورات منتصف الليل، 1957.
تيليو، جيرمين، الأعداء المضافين، منشورات منصف الليل، 1960.
تيليو، جيرمين، الحريم وأبناء العم، باريس، Seuil، 1966.
توكيفيل، ألكسي، من مستعمرة في الجزائر، Complexe، بروكسل، 1988.
تيورين، ايفون، المواجهات الثقافية في الجزائر الكلونيالية، مدارس الطب، الدين، 1830–1880، باريس، ماسبرو، 1971.
فايس، موريس، « الحرب المفقودة في الأمم المتحدة؟ » لدى جون–بيار ريو، حرب الجزائر والفرنسيين، باريس، فايرد، 1990، ص 451–462.
فايس، موريس، العظمة السياسية الخارجية للجنرال ديغول، 1958–1969، باريس، فايرد، 1998.

فاتان، جون–كلود، الجزائر السياسية، تاريخ ومجتمع، صحافة المؤسسة الوطنية للعلوم السياسية، 1983، الطبعة الأولى، 1974.

الجيش، التدخل البسيكولوجي وحرب الجزائر

أقرون، شارل–روبرت، « العسكلايون الجزائريون في الجيش الفرنسي، من 1954 إلى 1962 » لدى جون–شارل جيوفري، رجال ونساء في حرب الجزائر، باريس، Autrement، 2003، ص 342–359.
أيت الجودي، دليلة، « صورة المقاتلين الفرنسيين الذين عرفهم جيش التحرير الوطني(1954–1962) لدى جون–شارل جوفري وموريس فايس، عسكريون وحرب عصابات في حرب الجزائر، Complexe بروكسل، 2001، ص 137–149.
مجهول، « السينما في خدمة الحرب الحديثة، مؤسسة السينماتوغرافيا للجيش، أكثر الشركات السينمائية أهمية في فرنسا » عدد خاص من مجلة، التقنية السينماتوغرافية، أكتوبر 1961.
بانسل، نيكولا، وكالان، لوران، « في مواجهة الكوارث، التصوير الكلونيالي للمهاجمين (1945–1956) » لدى نيكولا بانسل من الهند الصينية إلى الجزائر، شباب ضمن حركات من جانبي المرآة الكولونيالية، 1940–1962، باريس، La Découverte، 2003، ص 226–237.
بيرقرون، جيرارد، سير عمل الدولة، باريس، أرمان كولن، 1965.
بيجيارد، مارسل، ولينوار، ألبرت، صور مارك فلامون، ضد حرب العصابات، الجزائر 3^{e}RPC أوت 1957.
كاستا، فرانسوا، الدراما الروحية للجيش، باريس، منشورات فرنسا الإمبراطورية، 1962.
شالاند، جيرارد، الأساطير الثورية للعالم الثالث، حرب عصابات وإشتراكية، باريس، Seuil، 1979، الطبعة الأولى 1976.
كومور، بول–أندريه، « نموذج المغاوير في الثقافة العسكرية الفرنسية في حروب تصفية الاستعمار (1945–1962) » باريس، La Découverte 2003 كونيسا، بيار، « التحليل الاستراتيجي للأخبار » لدى جيرارد شاليند، الإقناع الجماهير، حرب بسيكولوجية، حرب إعلامية، باريس، روبرت لافون، 1992، ص 83–140.

تاريخ، صور وسينما كولونيالية

أستير–لطفي، مارتين، « الفيلم الصناعي والتمثيلات الكلونيالية، لدى دينا سيرزي، السينما، الاستعمار، مرحلة ما بعد الاستعمار، وجهات نظر من العالم الفرنسي والفرنكفوني، أوستيان، صحافة جامعة تكساس، 1996، ص 20–29.
باتسل، نيكولا وبلانشار، باسكال، « المهمة الحضارية »، لدى نيكولا بانسل، صور الإمبراطورية، 1930–1960. ثلاثون عاما من الفوتوغرافيا الرسمية حول أفريقيا الفرنسية، باريس، Martinière / الوثائق الفرنسية، 1997، ص 163–191.

بانسل، نيكولا، « نحو إنهاء الاستعمار » لدى نيكولا بانسل، صور الإمبراطورية، 1930–1960. ثلاثون عاما من الفوتوغرافيا الرسمية حول أفريقيا الفرنسية، باريس، Martinière / الوثائق الفرنسية، 1997، ص 279–309.
بانسل، نيكولا، بلانشار، باسكال، وفرجيس، فرانسواز، الجمهورية الاستعمارية، نص حول الطوباوية، باريس، ألبين ميشال، 2003.
باتاي، موريس–روبرت، وفييولو، كلوّد، كاميرا تحت الشمس، الجزائر العاصمة، على حساب المؤلف، 1956.
بن علي، عبد القادر، « La médiévalisation والفضاء المغربي: الذاكرة المحفزة، التاريخية الملغاة » لدى باسكال بلانشار، الآخر ونحن. « مشاهد وأنماط » باريس، Syros/Achac 1995، ص 181–186.
بن علي، عبد القادر، السينما الاستعمارية في المغرب، باريس، منشورات Cerf، 1998.
بن علي، عبد القادر، السينما الاستعمارية: إرث المتكلف » جريدة الفيلم المحافظ، العدد 63، أكتوبر 2001، ص 2–6.
بينو، إيف، المجازر الاستعمارية، 1944–1950 : الجمهورية الرابعة وجلب المستعمرين الفرنسيين، باريس، La Découverte 2001، الطبعة الأولى 1994.
بيت، ريمون، F، فرنسا وإنهاء الاستعمار، 1900–1960، نيويورك، مطبعة سانت مارتن، 1991.
بلونشار، باسكال، وبوتسش، جيل، « الثورة الإمبريالية، تأليه الاستعمار والايديولوجية العنصرية » لدى نيكولا بانسل، صور ومستعمرات، أيقونة ودعاية الاستعمار حول إفريقيا الفرنسية من 1880 إلى 1962، متحف التاريخ المعاصر/ BDIC 1993، ص 186–214.
بلونشار، باسكال، بانسل، نيكولا، وليمير، ساندرين، « حدائق الحيوان الإنسانية: المرور من « العنصرية العلمية » نحو « العنصرية الشعبية والاستعمارية في الغرب »، لدى نيكولا بانسل. حدائف الحيوان الإنسانية. من فينوس أوتونتوت إلى الواقع المباشر *reality shows*، باريس، La Découverte، 2002، ص 63–71.
بلوم، بيتر، « من خلال المرآة السينماتوغرافية، محاولة فهم فرنسا في مستعمراتها والمستعمرون في فرنسا »، لدى باسكال بلونشار، الآخر ونحن « مشاهد وأنماط » باريس، Syros/Achac 1995، ص. 235–238.
بلوم، بيتر، « التدمير في التسلسلات الهرمية المعرفية في فيلم التماثيل تموت أيضا »، لدى نيكول بانسل، حدائق حيوان الإنسان، من فينوس أوتونتوت إلى الواقع المباشر *reality shows*، باريس، La Découverte، 2002 ص 255–361
بوتسش، جيل، « المورسكيون في الصدور العارية، التصوير الايروتيكي الاستعماري في البطاقات البريدية » لدى باسكال بلونشار وأرمال شاتليي، صور ومستعمرات، باريس، Syros/Achac 1993، ص 93–96.
بولانجر، بيار، السينما من أتلانتيد إلى لورانس العرب، باريس، Seghers 1975.
بوفيي، جون، جيرو، رونيه، وتوبي، جاك، الإمبريالية في فرنسا، 1914–1960، باريس، La Découverte، 1986.
سيزار، إيمي، خطاب حول الكلونيالية، باريس، الوجود الإفريقي، 1994، الطبعة الأولى، 1955.

شاتليي، أرمال، المسكن الطبيعي للمستعمرات، لدى نيكولا، بانسل، صور الإمبراطورية، 1930–1960. ثلاثون عاما من الفوتوغرافيا الرسمية حول إفريقيا الفرنسية، باريس، Martinière / الوثائق الفرنسية، 1997، ص 77–101.

شبل، مالك، « العربي في المخيلة الغربية » لدى باسكال بلانشار، الأخر ونحن، « مشاهد وأنماط » باريس، Syros/Achac 1995، ص 39–44

كوقان، شارل G. « موقف الولايات المتحدة الأمريكية حول الحرب في الهند الصينية » لدى موريس فايس، الجيش الفرنسي في حرب الهند صينية، بروكسل، Complexe 2000، ص 51–88

دالي، سيلفي، « صور المستعمرات، وصفي الكلونيالية » لدى مارك فرو، الكتاب الأسود للكلونيالية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين: من الإبادة إلى التوبة، باريس، روبرت لافون، 2003، ص 702–726.

دولاج، كريسنيا، « العالم العربي » لدى مارك فرو، تمردات، ثورات، سينما، باريس، مركز بومبيدو،، ص183–190

ديلمول، فريدريك، « السينما الفرنسية والأمبريالية الاستعمارية لديان بيان فو عند الموجة الجديدة 1954–1958 » ، لدى فريدريك ديلمول، من الواقع إلى المحاكى، سينما، تصوير وتاريخ، باريس، لاهارماتان، 1993، ص 71–107

ديرو، اريك، « تمثيلات وصور جنود الاستعمار ثم البحرية في القرن العشرين في فرنسا »، لدى فرق البحرية في الجيش، CEHD، Lavauzelle 2001، ص 345–357

الفتوح، يوسف، وبينتو، مانويل، « صورة أفريقيا في السينما « عند نيكولا بانسل وآخرون، صور ومستعمرات، ايقونة ودعاية كلونيالية حول أفريقيا الفرنسية 1880–1962، متحف التاريخ المعاصر / BDIC، 1993، ص 246–249

فانون، فرانز،المعذبون في الأرض، باريس، La Découverte 2002، الطبعة الأولى 1961.

فات، يوسف، الرياضة والعالم الثالث، باريس، PUF، 1994.

قارسون، فرانسوا، »إنهاء الاستعمار الذي يدو صعبا. السينما الفرنسية القالون والمستعمر » لدى دي روسي، تقاطعات خاطئة للتاريخ، لمارك فيرو، باريس، معهد الدراسات slaves 1995، ص 105–114.

جران–روز، فرانسوا، « الـ « الفتنمة »: مشاركة أبناء البلد الأصليين في الحرب الهند الصينية (1945–1954) » لدى موريس فايس، الجيش الفرنسي في حرب الهند الصينية، مرجع سبق ذكرهن ص 137–149.

جيرارد، روول، الفكرة الاستعمارية في فرنسا من 1871 إلى 1962، باريس، المائدة المستديرة، 1979، (الطبعة الأولى 1972).

جيرارد، روول، الوطنية الفرنسية، مختارات، 1871–1914، باريس، Seuil، 1983

قورفيتش، جون–بول، فرنسا في أفريقيا، خمسة قرون من الوجود: حقائق وأكاذيب، باريس، Le Pré aux clercs، 2004.

قرين، نعومي، « الإمبراطورية كما الأسطورة و الذاكرة « ، فلدى دينا شيرزي، سينما، استعمار، مرحلة ما بعد الاستعمار، وجهات نظر من العالم الفرنسي والفرنكفوني، أوستيان، صحافة جامعة تكساس، 1996، ص 103–119.

قريمال، هنري، إنهاء الاستعمار، من 1919 إلى يومنا هذا، بروكسل، Complexe، 1996، الطبعة الأولى، 1965.
لاكوتور، جون، الجزائر 1962، الحرب وضعت أوزارها، بروكسل، 2002 Complexe، الطبعة الأولى 1985.
لاقني، ميشال، « السينما الوثائقية الفرنسية والمستعمرات (1945–1955)، دعاية أحادية وخيّرة » لدى كاترين ساوتي، الفيلم الوثائقي، مقاتلة ودعاية، مونتريال، XYZ الناشر 1996، ص 47–61
لفافر، ريمون، « السينما الاستعمارية » لدى نيكولا بانسل، صور ومستعمرات، الإيقونة والدعاية حول أفريقيا الفرنسية، من 1880 إلى 1962، متحف التاريخ المعاصر/ BDIC، 1993، ص 170–173
لومير، ساندرين، « الـ « وحشية » المستأنسة من طرف الدعاية الاستعمارية » لدى نيكولاس بانسل، حدائق الحيوان الإنسانية، إن « وحشية « المستأنسة فينوس أوتونتوت إلى الواقع المباشر *reality shows*، باريس، La 2002 Découverte، ص 275–283.
لابروون، بيار، الغرائبية والسينما، منشورات J. Susse، 1945.
لو روي، إريك، « الخزائن السينماتوغرافية في أرشيف الفيلم والإبداع القانوني لـ CNC مجلة السينما المحافظة، عدد 63، أكتوبر 2001، ص 55–59.
لوسيان،باتريسيا، M. E.، الهويات الأمبريالية، قوالب نمطية، التحامل وسباق في المستعمرة الجزائرية، لندن، نيورك، IB توريس للنشر، 1995.
ليوتي، أوبرت، الدور الاجتماعي للضابط، باريس، منشورات الباتروس، بدون تاريخ، (1989) الطبعة الأولى، 1891.
ليوتي، أربرت، عن الدور الاستعماري للجيش، باريس، أرمان كولن و Cie، 1900.
ميمب، أشيل، « نظرة إفريقيا حول الصورة والمخيلة الاستعمارية » لدى باسكال بلانشار وأرمال شاتيلي، صور ومستعمرات، باريس، 1993 Syros/Achac، ص 133–137
ميني، جيلبرت، « دعاية واعية أم عرض لا واعي؟ صور ومخيلة الاستعمار الفرنسي في ما بين الحربين » لدى باسكال بلانشار وأرمال شاتيلي، صور ومستعمرات، باريس، 1993 Syros/Achac، ص 41–48
موريسون، قران، أوهام العظمة، أسطورة المستعمر في الأخبار الفرنسية، أطروحة ماجستير في الآداب، جامعة ملبورن، 1986
نيسترونكو، جنفياف، « إفريقيا الأخر » لدى ميشال لاني، ماري كلار روبار وبيار سورلان، جنريك سنوات لثلاثينيات، صحافة جامعات فسين، 1986، ص 127–176
نيال، روجر، « القيم والإمكانيات السينمائية لشمال أفريقيا « أعيد طبعه من طرف نشرية الاتحاد العام للتجارة والصناعة التونسية، عدد 54، أفريل 1954 (في MAE، تونس 1944–1955، 489)
أومس، مارسال، « المخيلة الاستعمارية في السينما » لدى باسكال لانشار وارمال شاتيلي، صور ومستعمرات، باريس، 1993 Syros/Achac، ص. 103–107.
بيق، فرانسوا، البث الإذاعي والتلفزيوني في المغرب، دراسات مغاربية، عدد 6، صحافة المؤسسة الوطنية للعلوم السياسية، 1966.

بينوتو، باسكال، « الدعاية السينمائية وإنهاء الاستعمار 1949–1958 »، لدى كريستا دولبورت، القرن العشرين، مجلة التاريخن العدد 80، دعاية واتصال سياسي لدى الديمقراطيات الأوروبية (1945–2003)، أكتوبر–ديسمبر 2003، ص 55–69
رونو، جون–بيار،ن « من الدور الاجتماعي للضابط إلى الدور الاجتماعي للقوات البحرية »، لدى القوات البحرية في الجيش « ملتقى Lavauzelle ،CEHD 2001، ص 33–46
شنايدر، وليام H.، إمبراطورية للجماهير. الصورة الشعبية الفرنسية في أفريقيا، 1870–1900، يستبورت، لندن، غرينوود برس، 1982.
تار، كاري، « السينما الفرنسية و مرحلة ما بعد استعمار الأقليات » لدى أليك G. هارجريفز ومارك ماكيني الثقافات في مرحلة ما بعد الاستعمار في فرنسا، لندن، نيويورك، روتليدج، 1997
ترترايس، هيقو، « الحمل المالي للحرب الهند الصينية » لدى موريس فايس، الجيش الفرنسي في الحرب الهند صينية، بروكسل، Complexe 2000، ص 33–50
تايزون، سيسيل، الأفلام الوثائقية الاستعمارية حول إفريقيا الشمالية ما بين 1946 و 1955 « دفاتر l'ANATEC، العدد 4، ربيع 2002، ص 43–59 و العدد 5، خريف 2002، ص 38–57
توبي، جاك، ماينيي، جيلبرت، كوكيري–فيدروفيتش، كاترين و أقرون، شارل–روبرت، تاريخ فرنسا الاستعمارية 1914–1990، باريس، أرمان كولن، 1990
فيقرو، بيار، دور المهندسين في الزراعة، الغابات والبنية الريفية للمغرب، (القرن التاسع عشر والقرن العشرين)، باريس، ميزونوف لاروز، 2004، ص 145–158

الحرب، التاريخ والسينما

بايك، أنطوان، وديلاج كريستيا، من التاريخ إلى السينما، بروكسل، باريس، Complexe / IHTP، 1998.
برتين–ماقي، جون–بيار، السينما في ظل الانشغال، باريس، أوليفيه أوربان، 1989.
برتين–ماقي، جون–بيار، « مقدمات لتاريخ السينما الفرنسية سنوات الخمسينيات: لدى جون–بيار، برتين–ماقي، السينما الأوروبية سنوات الخمسينيات، باريس، أفريك 2000 ص 47–53
برتين–ماقي، جون–بيار، مخرجو وثائقيات السنوات السوداء، باريس، منشورات العالم الجديد، 2004.
بلويي، دومنيك، وتوماس، فرانسوا، الفيلم القصير الفرنسي من سنة 1945 إلى 1968 من العصر الذهبي إلى المهربين، روني، صحافة جامعات روني، 2005.
بورو، فرانسوا، « الجيش الفرنسي والسينما التابعة له خلال ما بين الحربين 1918–1940 « في صورة الحرب واستخداماتها، فينسين، CEHD، 1996، ص 17–34
بواش،فريدي، السينما الفرنسية لسنوات الستينات، روني، 5، continents/Hatier 1987.
كورتاد، فرانسي، الشتائم في السينما الفرنسية، باريس، آلان مورو، 1978.
سرتون،، لوران، التاريخ الاقتصادي للسينما الفرنسية. الإنتاج و التمويل، 1940–1959، باريس، منشورات CNRS، 2004.

دانيال، جوزيف، الحرب والسينما. أوهام كبيرة وجنود صغار، 1895–1971، أرمان كولن / المؤسسة الوطنية للعلوم السياسية، 1972.
ديي، يانيك، الميثولوجيا السياسية في السينما الفرنسية، 1960–2000، باريس، PUF، 2000.
دولاج، كريستيا، الرؤية النازية للتاريخ، لوزان، L'Âge d'homme 1989.
دولاج، كريستيا، وفيقنو، فنسون، المؤرخ والفيلم، باريس، غاليمار، 2004.
دوين، جون–لوك، قاموس الرقابة للسينما، باريس، PUF، 2001 الطبعة الأولى 1998.
اسكينازي، جون–بيار، « *Àbout de souffle* et la société de la « Nouvelle Vague »، لدى جون–بيار برتين–ماقي، السينما الأوروبية سنوات الخمسينيات، باريس، AFRHC، 2000، ص 299–314.
فيرو، مارك، السينما والتاريخ، 1977، أعيد طبعه من طرف Folio/Histoire. 1993
فريماو، تيري، »المغامرة السينمائية الايجابية « القرن العشرين، مجلة التاريخ، عدد 23، جويلية–سبتمبر، 1989،ص 21–33.
قارسون، فرانسوا، من بلوم إلى بيتان، السينما والمجتمع الفرنسي، 1936–1944، Cerf، 1984.
قارسون، فرانسوا، السينما والتاريخ، حول مارك فرو، سينما–أكسيون، عدد 65، 1992.
غاستون-ماتي، كاترين، المجتمع الفرنسي في ذاكرة السينما الخاصة به، /Arléa، ، Condé–sur–Noireau، Corlet، 1996.
جيل، جون–A، إيطاليا موسوليني و السينما الخاصة به، باريس، هنري Veyrier، 1985.
جانكولا، جون–بيار، سينما الفرنسيين: الجمهورية الخامسة، 1958–1978، باريس، Stock Cinéma، 1979.
جانكولا، جون–بيار، « السينما، الرقابة، المراقبة، التصنيف » لباسكال أوري، الرقابة في فرنسا، بروكسل، Complexe 1997، ص 213–221.
اقني، ميشال، من تاريخ السينما، المنهج التاريخي وتاريخ السينما، أرمون كولين، 1992.
ليندبيرق، سيلفي، شاشات الظل، الحرب العالمية الثانية في السينما الفرنسية، (1944–1969)، منشورات CNRS 1997.
ليندبيرق، سيلفي، *Clio de* 5 *à* 7.، المستجدات الإخبارية المصورة للتحرير، أرشيف المستقبل، منشورات CNRS، 2000.
ماري، ميشال، « غودار وأسطورة الحرب الثورية « لدى سيلفي دالي، الحروب الثورية، تاريخ وسينمان باريس، لاهارماتان / منشورات السوربون، 1984، ص281–289.
ماري، ميشال، الموجة الجديدة، المدرسة الفنية، باريس، ناتان، 2001، الطبعة الأولى 1997.
ناني، فرانسوا، الحجج الواقعية على الشاشة، نص لفهم مبدأ الحقيقة الوثائقية، De Boeck، 2000.
أودان، روجر، العصر الذهبي للفيلم الوثائقي. أوروبا: سنوات الخمسينات، فرنسا، ألمانيا، إسبانيا، غيطاليا، المجلد 1، باريس لاهارماتان، 1998، وبالخصوص « مجموعة البحث لروجر أودان » « السينما الوثائقية ومجموعة الثلاثين » ص 19–52.
أوري، باسكال، المغامرة الثقافية الفرنسية، 1945–1989، باريس، فلاماريون، 1989.

بيفاسي، جون، نص حول المغزى السياسي للسينما، النموذج الفرنسي من التحرير إلى أحداث ماي 1968، باريس، منشورات Cujas، 1971
بريدال، رونيه، السينما الفرنسية منذ 1945، ناتان، 1991
بيوسو، إلين، وجوه من الحرب، التمثيلات والحساسيات، 1839–1996، غاليمار، 1997
سورلان، بيار، سسيولوجية السينما، Aubier Montaigne، 1977.
فيراي، لوران، أفلام المستجدات الإخبارية الفرنسية للحرب العظمى، SIRPA/AFRHC 1995.
فيراي، لوران، « السينما الأمريكية، هل تشكل تهديداً للهوية الوطنية الفرنسية؟ الحالة النموذجية لدروب المجد»، لورانس، « إن السينما الأميركية هو أنه يشكل تهديدا لل هوية الوطنية الفرنسية؟ حالة نموذجية من دروب المجد (*Paths of Glory*، 1957، Kubrick) لدى مارتان بارني ورافئيل موان، فرنسا/ هوليود، التبادلات السينمائية والهوية الوطنية، باريس، لاهارماتان، 2002، ص 175–199.
فيريليو، بول، الحرب والسينما، لوجيستكية الإدراك، باريس، دفاتر السينما، 1991، الطبعة الأولى، 1984.

وسائل الإعلام، الدعاية، الأخبار

ألميدا، فابريس (د)، صور ودعاية، فلورنس، كاسترمان/ قيونتي، 1995.
ألميدا، فابريس (د)، « الأمركة والدعاية والاتصال السياسي »لدى كريستيا دولبورت، القرن العشرين، مجلة التاريخ، عدد 80، دعاية واتصال سياسي لدى الديمقراطيين الأوربيين (1945–2003)، أكتوبر–ديسمبر 2003، ص 5–14.
ألميدا، فابريس (د)، ودلبورت، كريستيا، تاريخ وسائل الإعلام في فرنسا، من الحرب العظمى إلى يومنا هذا، باريس، فلاماريون، 2003.
أموري، فيليب، التجربتين الأوليتين لـ « وزارة الإعلام » في فرنسا، باريس، LGDJ، 1969.
باكروش، إيزابيل، المستجدات السينماتوغرافية قومونت لسنة 1956، مذكرة ماجستير، جامعة باريس I، 1983.
بالانديي، جورج، السلطة فوق الركح، باريس، بالاند، 1992.
باربيي، فريديريك، وبرتولافني، كاترين، تاريخ وسائل الإعلام من ديدرو إلى الأنترنت، باريس، أرموند كولين، 1996.
برقرون، جيرارد، معالجة صغيرة للدولة باريس، PUF، 1990.
بلونديو، لويك، صناعة الرأي، التاريخ الاجتماعي لسبر الآراء، باريس، Le Seuil 1998.
بلوم، سيلفي، السلطة العادية للتلفزيون، 1958–1981، PUF، 1982.
بوردون، جيروم، تاريخ التلفزيون في ظل ديغول، باريس، INA/Anthropos، 1990.
بوردون، جيروم، وفاء عالي. السلطة والتلفزيون، 1935–1994، باريس، Le Seuil، 1994.
برتون، فليب، طوباوية الاتصال، أسطورة « القرية الكونية » باريس، La Découverte، 1992، أعيد طبعه 1997.
برينكورت، أندريه، التلفزيون ووعوده، باريس، المائدة المستديرة، 1960.

بروشاند، كريستيا، التاريخ الشامل للراديو والتلفزيون في فرنسا، المجلد الثاني 1944–1974، باريس، الوثائق الفرنسية، 1994.

بروسيني، إرفي، وجامس، فرانسي، رؤية الحقيقة، صحافة التلفزيون، باريس، PUF، 1982.

كازناف، إليزابيت، وأولمان–موريات، كارولين، الصحافة، الراديو والتلفزيون في فرنسا 1631 إلى يومنا هذا، باريس، هاشيت، 1994.

شلابي، جون ك، رئاسة ديغول ووسائل الإعلام. إحصاء والاتصال العمومي، نيويورك، لندن، بالغريف ماكميلان، 2002.

شاليومو، جون–لوك، العلاقات العامة للدولة، باريس، SEDES، بلا تاريخ (1965).

شامبان، باتريك، اصنع الرأي، اللعبة الجديدة للسياسة، باريس، منشورات منتصف الليل، 1990.

شارلوت، جون/ IFOP، الفرنسيون وديغول، بلون، 1971.

شوفو، أقنيس، « انتخابات الراديو والتلفزيون لسنة 1956 » ص 62–64، و(مع سيسيل ميادل) « النشرة المصورة، أهم العناصر من أجل التاريخ1949–1975 « ، ص 124–129 لدى جيروم بوردون وآخرون. المغامرة الكبرى للشاشات الصغيرة، التلفزيون 1935–1975، باريس، متحف التاريخ المعاصر /1997BDIC.

شوفو، أقنيس، « الرجل السياسي والتلفزيون، تأثير مستشاري الاتصال » لدى كريستيا دولبورت، القرن العشرين، مجلة التاريخ، العدد 80، الدعاية والاتصال السياسي لدى الديمقراطيين الأوروبيين (1945–2003)، أكتوبر–ديسمبر 2003، ص 89–100

شيسل، ماري إيمانويل، « الإعلان: نشر المعارف و savoir–faire في فرنسا ما بين الحربين العالميتين »، لدى ديديي جيورقاكاكي وجون–ميشال أوتارد، العلوم ووسائل الإعلام، الأساس من أجل تاريخ سياسي، باريس، لاهارماتان 2001 ص 43–60.

تشومسكي، نعوم، و ماكنزي، روبرت W، الدعاية، وسائل الإعلام والديمقراطية، مونتريال، منشورات Ecosociété النشر، 2000.

كليوس، روجر، الصحف والمستجدات الإخبارية، فرفيي، جامعة مارابوت، 167.

كووين، إيفلين، « التلفزيون، السلطة والمواطنة « لدى ماري–فرانسواز ليفي، التلفزيون في الجمهورية، سنوات الخمسينات، بروكسل، Complexe 1999، ص 23–41

كووين، إيفلين، « ماي 1958. الأحداث المصورة للأحداث السياسية » لدى كريستيا دولبورت وآني ديوبرات، الحدث، الصور، إعادة التقديم، المذكرات، ص 113–126

دوبريه، ريجيس *L'État séducteur*.، الثورات الممنهجة للسلطة، باريس، غاليمار، 1997، الطبعة الأولى، 1993.

دولبورت، كريستيا، « صحافة التلفزيون، 1949–1959 : عشر مجيدة أو سنوات الصفر؟ » لدى جيروم بوردون، المغامرة الكبرى للشاشة الصغيرة، التلفزيون الفرنسي 1935–1975، باريس، متحف التاريخ المعاصر / BDIC 1997، ص 117–123

دولبورت، كريستيا، « الجريدة المصورة: مورفولوجية الوسيلة الإخبارية الجديدة، 1949–1963 « لدى ميشال دي بيوسير، الراديو والتلفزيون إبان « أحداث الجزائر » 1954–1962، باريس، لاهارماتان، 1999، ص 205–223

دولبورت، كريستيا، وديوبرات آني، الحدث، الصور، إعادة تقديم،المذكرات، باريس، Créaphis، 2003.
دومناش، جون–ماري، الدعاية السياسية، باريس، PUF، 1969 (الطبعة الأولى 1950)
دوب، ليونارد W الدعاية. علم النفس وتقنيات، نيويورك، شركة هنري هولت، 1944 (الطبعة الأولى. 1935).
إيلك، إيلان، « الحكومة، الرأي والأخبار في يد الجمهورية الرابعة. مساهمة في تاريخ الاتصال السياسي،، « الحكومة والرأي و المعلومات في ظل الجمهورية الرابعة. مساهمة في تاريخ الاتصال السياسي » عند ستيفان أودوان–روزيو، السياسة والحرب، من اجل فهم القرن العشرين، باريس، نيوزيز، 2002، ص 379–400
إيلول، جاك، الدعاية، باريس إكونوميكا، 1990، الطبعة الأولى 1962.
إيلول، جاك، تاريخ الدعاية، باريس، PUF ، 1967.
إسكينازي، جون–بيار، التلفزيون والديمقراطية، السياسة والتلفزيون الفرنسي، 1958–1990، باريس، PUF ، 1999.
فليشي، باتريس، تاريخ الاتصال الحديث، باريس، La Découverte ، 1991.
جيورقاكاكي، ديدي، البسيكو–سياسي والتدريب على الدعاية في ظل فيشي » لدى ديدي جيورقاكاكي وجون–ميشال اوتارد، العلم ووسائل الإعلام، الأساس من أجل تاريخ سياسي، باريس، لاهارماتان 2001، ص79–111
غينغراس، آن–ماري، وسائل الإعلام والديمقراطية، سوء الفهم الكبير، كيبك، صحافة جامعة كيبيك، 1999.
قورفيتش، جون–بول، الدعاية في جميع أشكالها، باريس، فلاماريون، 1981
قرازياني، سيرج، الاتصال الثقافي للدولة، باريس، PUF، 2000.
قيشارد، جون–بيار، ديغول ووسائل الإعلام، صورة ديغول، باريس، فرنسا الإمبراطورية، 1985.
أوري، مارسال، السينما–المستجدات الإخبارية، تاريخ الصحافة المصورة، 1895–1980، باريس، Veyrier 1984
أويق، فرانسوا–برنارد، العدو في العصر الرقمي. الفوضى، الأخبار، السيطرة، باريس، PUF ، 2001.
معهد شارل ديغول، ديغول ووسائل الإعلام، باريس، بلون/ مؤسسة شارل ديغول، باريس 1994
إسار، إيرفي، الخدمة العمومية والاتصال السمعي بصري، مارسيليا، باريس، الصحافة الجامعية لايكس–مارسيليا، إكونوميكا، 1995
جانيني، جون–نويل، صدى القرن، القاموس التاريخي للراديو والتلفزيون في فرنسا، باريس، هاشيت / منشورات آرت/ الطبعة الخامسة، 1999أعيد طبعه،2001.
لو بون، قوستاف، / الطبعة الخامسة،2001، الطبعة الأولى 1999.
القير، غوستاف، بسيكولوجيا الجماعات، باريس، PUF، 1963، الطبعة الأولى. 1895.
لوستيار، كولات، « الجريدة المصورة، ثورة التقنيات و des dispositifs » لدى ماري–فرانسواز ليفي، التلفزيون لدى الجمهورية الرابعة، سنوات الخمسينيات، بروكسل، Complexe 1999، ص 44–64.
ماريك، فليب J، الاتصال والتسويق لرجل السياسة، باريس، LITEC ، 1992

ماك لوان، مارشال، من أجل فهم وسائل الإعلام. الإسهابات التقنية للإنسان، باريس، Mame/Seuil 1968 الطبعة الأولى 1964.
ماتلار، أرمون وميشال، استخدام وسائل الإعلام في وقت الأزمة، باريس، آلان مورو، 1979.
ماتلار، أرمون، اكتشاف الاتصالات، باريس، La Découverte 1994.
ماتلار، أرمون،تاريخ مجتمع المعلومات، باريس، La Découverte، 2001.
ماتلار، أرمون وميشال، تاريخ نظريات الاتصال، باريس، La Découverte، 2004، الطبعة الأولى 1995.
مرسي، أرلون، الجريدة المصورة، باريس، صحافة المؤسسة الوطنية للعلوم السياسية، 1996.
ميلس-عفيف، إدوارد، صوّر المهاجرين، التمثيلات السمعية البصرية للهجرة في التلفزيون الفرنسي، 1960-1986، بروكسل، INA-De Boeck، 2004.
مونتالدو، جون، كلنا مذنبون، ملف ORTF، 1944-1974، باريس، ألبين ميشيل، 1974.
موريو، جون-قاي، نفوذ التلفزيون، باريس، Le Seuil، 1967
أوليفسي، ستيفان، التاريخ السياسي للتلفزيون، باريس لاهارماتان، 1998
أوليفييه-يانيف، كارولين، الدولة التي تتواصل، بارس، PUF، 2000.
أوري، باسكال، ديغول أو بأمر الخطاب، باريس، ماسون، 1978.
بيرفيت، آلان، ثورة السمعي البصري. الظلال والأضواء، محاضرة بتاريخ 10 أكتوبر 1963، محاضرات السفراء، 1963.
روسينول، دومينيك، التاريخ الدعائي في فرنسا 1940-1944. طوباوية بيتان، باريس، PUF، 1991
شنايدر، برتران، العلاقات العامة، حوار أم تلاعب، باريس، منشورات فرنسا الإمبراطورية، 1976.
شوارتزنبرغ، روجيه جيرار، الدولة العرض، محاولة حول وضد نظام النجم في السياسة، باريس، فلاماريون، 1977.
سفاز، لوسيان، نقد الاتصال، باريس، Le Seuil 1992 (الطبعة 1. 1988).
تشاكوتين، سيرج، اغتصاب الحشود من طرف الدعاية السياسية، باريس، غاليمار، 1998، الطبعة الأولى فرنسا 1952 (1939).
ولتون، دومنيك، لعبة الحرب، المعلومات والحرب، باريس، فلاماريون، 1991

شهادات حية:

عباس، فرحات، *Le jeune Algérien* باريس، منشورات Garnier Frères، 1981.
عز الدين، كوموندو كنا نناذيهم الفلاقة (1974، مخفوظة) لدى جون-كلود مسيرة كوموندو عز الدن، أنها الحرب، الجزائر 1954-1962، باريس، بلون، 1993.
باشطارزي، محي الدين، مذكرات المجلد 3، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.
كازناف، فرانسوا، جون دارسي يتكلم، باريس، INA/ الوثائق الفرنسية، 1984.
شاردار، برنارد، دفتر الحرب Castelnau-le-Lez، منشورات كليما، 1998.
شينو، روزالين، بول ديلوفري أو شغف العمل، باريس، Le Seuil، 1994.

كوف دي مورفيل، موريس، سياسة أجنبية، 1958—1969، باريس، بلون، 1971.
دوبري، ميشال، مقابلات مع الجنرال ديغول، 1961—1969، باريس، ألبان ميشال، 1993.
ديغول، شارل، مذكرات الأمل، الانبعاث، 1958—1962، باريس، بلون، 1970.
ديسقروب، بيار، خارج البث، مقابلات مع أنيك بيني—جيولي وماريون، سكالين باريس، Quai Voltaire 1992
فراري، بيار، نحن الملعونين على الأرض، كوكسيد، صحافة الأعمال الأدبية، 1978.
فوشي، كريستيا، ذاكرة الأمس والغد، في خدمة الجنرال ديغول، باريس، بلون، 1971.
فورنير، كريستيان، *Les EMSI*، الفتيات هكذا !، باريس، أرتام فايرد، 1959.
جيرارد، راوول، الجزائر 1960، اتصالات وقيود القياد، tiré à part de *Combat* ، 1960.
جيرارد، راوول، حرٌ بالخصوص، مقابلات مع بيار أسولين، باريس، بران، 1990.
قيو—بريسونيار، جون—إيف، مهمة سرية من أجل السلام في الجزائر، 1957، باريس، Lieu commun ، 1992.
قيشارد، أوليفي، جنرالي، باريس قراسي، 1980.
أودي، فليب، من ملازم تاقلايت، باريس، مائدة مستديرة، 1960.
لانزا دال فيستو، إحلال السلام في الجزائر أو الكذبة والعنف، على حساب المؤلف، 1960 (الطبعة الثانية).
مالك، رضا، الجزائر إلى إيفيان، تاريخ المفاوضات السرية، 1956—1962، Le Seuil 1995.
مارينيي، جيرار، لقد قاموا بالحرب في الجزائر، 40 شخصية تروي، بدون ذكر دار النشر، (FNACA)، 1983.
ماوس—كبيو، كلير، نداء التجنيد في الجزائر، عهد التجنيد الإلزامي، باريس، هاشيت، 1998.
مزغيش، فيليكس، دورات المقبض، ذكريات صياد صور، باريس، قراسي، 1933.
مورين، جون، ديغول والجزائر، شهادتي، 1960—1962، باريس، البين ميشال، 1999.
نايجلان، مارسال—إدموند، مهمة في الجزائر، باريس، فلاماريون، 1962.
أوفروي، ريموند، « التجاوز » العبقرية الديغولية، باريس، منشورات فرنسا الإمبراطورية، 1989.
برزلين، جاك، روجر لويس يحكي عن روبورتجاته في خمسة أعمدة في الواجهة، روول سولار الناشر، 1966.
روسفلدر، أندريه، الأمر الحادي عشر، باريس، غاليمار، 2000.
روتمان، باتريك، و تافيرنيير، برتراند، الحرب بدون اسم. مجندي الجزائر 1954—1962، باريس، Seuil، 1992.
روي، جول، حرب الجزائر، باريس، جوليار، 1960.
سوستال، جاك، الرجاء المغدور (1958—1961)، منشورات الما، 1962.
ترونوار، لويس، ديغول والجزائر، شهادات للتاريخ، باريس، فايرد، 1964.
تريكو، برنار، مسارات السلام، الجزائر 1958—1962، باريس، بلون 1972.
تريكو، برنار، مذكرات، باريس، Quai Voltaire ، 1994
فوجور، جون، من التمرد إلى الثورة، في الأيام الأولى لحرب الجزائر، باريس، ألبين ميشال، 1985.
فوتير، رنيه، كاميرا مواطنة، مذكرات، Rennes ، منشورات أبوجي، 1998.

مجلات:

(ال) بلاد: بلاد 515 (الجزائر العاصمة)
دفاتر السينما
سيني فرنسا إفريقيا (الجزائر العاصمة)
سينما
السينما الإخبارية والعلاقات العامة
CNC للأخبار
فيلمأفريك (الجزائر العاصمة)
صورة وصوت
المنهج
ذاكرة السينما
إيجابي
علاقات عامة إخبارية
علاقات عامة منتقاة، ثم علاقات عامة مستجدة
المجلة الدولية للفيلم

تشكرات

الرسالة الجامعية الأصلية لهذا الكتاب ما كان لها أن ترى النور لو لا الدعم المادي لمركز الدراسات التاريخية للدفاع (وزارة الدفاع)، التي دعمتني بمنحتي بحث عامي 1999 و 2001. شكرا للمدراء، المؤرشفين، الوثائقيين، عمال المخزن، بمؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري للدفاع الذين عملوا في الفترة ما بين 19969 و2004. للأرشيف الفرنسي للأفلام (المركز الوطني للسينما)، ايريك لو روي، لسينماتيك مدينة باريس، ثم للمركز الوطني للسينما، بياتريس دو باستر، لشركة أمور فيلم، فيليب كانساك، الذين سمحوا لي بالوصول إلى أفلام في أحسن الظروف. أشكر كذلك العاملين في مراكز الأرشيف التي تعاونت معها، مصلحة التاريخ للدفاع (البرّي)، مختلف مراكز الأرشيف الوطني، أرشيف وزارة الشؤون الخارجية، كذلك الأرشيف التابع للجنة التصنيف للأعمال السينماتوغرافية للمركز الوطني للسينما، لـ INA (ماري بوسي) و دو غومون (لورانس بونتابي). شكر كذلك لكل من أفادني بشهادة ووافق أن يجيب على أسئلتي، كما هو الأمر كذلك للنقاد برابرا مورال، دانيال دوني وفرانسوا شوفالدوني. شكرا لـجان–أ جيلي، الذي أطر العمل الأولي لرسالتي، كذلك لسيلفي دالي، بياتريس فلوري–فيلات، ميشال ماري وباسكال أوري، الذين شكلوا لجنة المناقشة. شكرا في النهاية ليانيك دوهي، جان–بيار بورتان–ماغيت وماري–ميلودي دولاغو على مساعدتهم في طبع هذا العمل، وللمركظ الوطني للسينما ولمؤسسة الاتصال والإنتاج السمعي البصري للدفاع للأفلام المعروضة في قرص الديفيدي.

الفهرس

الفصل الثالث

الفصل الرابع

المرفقات

Achevé d'imprimer sur les presses
de l'Imprimerie des Beaux Arts, Janvier 2014
Dépôt légal : 2514-2013

السينما وحرب الجزائر

على امتداد الفترة الزمنية الممتدة من أحداث سطيف في ماي 1945 إلى غاية استقلال الجزائر في جويلية 1962، أنتجت فرنسا وبدعم من وزارات مختلفة وكذا الحكومة العامة في الجزائر عدداً كبيراً من الأفلام الدعائية القصيرة، وذلك من أجل تثمين منجزاتها الاقتصادية والاجتماعية.

وبين الخيال الغرائبي والحداثة المظفرة في مختلف المصالح الفرنسية التي تحمل توجها إداريا، ومع ذلك تمثل رمزا استعماريا، نجد إنتاجا فلميا خاصا لاسيما عندما طالب الوطنيون الجزائريون بالمزيد من الحقوق لصالح السكان الأصليين، وذلك قبل 1954، إنها شركات إنتاج مدنية أنتجت هذه الأفلام، وفي الغالب لحساب هيئات إدارية حكومية. ولعل اندلاع "أحداث الجزائر" في نوفمبر 1954 سجل الدخول المكثف للجيش، وكذا التوجه الإعلامي لمصلحة السينماتوغرافية للجيش (SCA) والتي قدمت للسلطات كافة الأدوات السمعية البصرية القوية إلا أنها صعبة الاستعمال في إطار العمل البسيكولوجي. وبعد وصول الجنرال شارل ديغول إلى السلطة في جوان 1958، أعادت الدعاية الفرنسية حول الجزائر وبشكل واسع ترتيب مفاهيمها لكي تتوافق في مع الاهتمامات الدولية وظهور "العلاقات العامة" وكذا التلفزيون كأدوات للتواصل السياسي، بالإضافة إلى رغبة الجنرال ديغول في رؤية فرنسا تصفي حسابات الفترة الاستعمارية. عند تقاطع مختلف التخصصات التالية (التاريخ، سينما، علوم الإعلام والاتصال)، تقدم هذه الدراسة وجهة نظر أصيلة حول حرب الجزائر ومختلف تمثيلاتها.

سيباستيان دوني

سيباستيان دوني أستاذ محاضر في السينما بجامعة بروفنس (قسم SATIS) وباحث مشارك في مخبر الاتصال والسياسة بالمركز الوطني للبحث العلمي، قام بنشر كتاب حول سينما التحريك (طبعة أرمون كولان، 2007) كما أشرف على عددين من مجلة سينما أكسيون حول "السينما والجيش" سنة 2004.



"صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة بمناسبة الاحتفال بالذكرى الخمسين لاستقلال الجزائر 2012"



ÉDITIONS SEDIA